



# VYSOKÉ UČENÍ TECHNICKÉ V BRNĚ

BRNO UNIVERSITY OF TECHNOLOGY

## FAKULTA VÝTVARNÝCH UMĚNÍ

FACULTY OF FINE ARTS

## KATEDRA TEORIÍ A DĚJIN UMĚNÍ

DEPARTMENT OF THEORETIC STUDIES AND HISTORY OF ART

## MODEL

DIZERTAČNÍ PRÁCE

DOCTORAL THESIS

AUTOR PRÁCE

AUTHOR

MgA. KATARÍNA HLÁDEKOVÁ

VEDOUCÍ PRÁCE

SUPERVISOR

doc. Mgr. RICHARD FAJNOR

BRNO 2018

Model. Kategória a pomôcka  
postkonceptuálneho umenia.

Čestné prehlásenie

Prehlasujem, že som dizertačnú prácu vypracovala samostatne a na základe uvedených zdrojov.

V Brne dňa 20. 5. 2018

MgA. Katarína Hládeková

#### Kľúčové slová (slovensky)

Architekton, architektonický model, architektúra výstavy, diagram, graf, infografika, kategória, kognitívny model, kognitívna mapa, konceptuálne umenie, konceptualizmus, metafora, model, parapavilón, pomôcka, postkonceptuálne umenie, postinternet, scéna, sebareflexivita, schéma, skica, zmenšenina.

#### Key words (in English)

Architecton, architectural model, exhibition architecture, diagram, graph, infographics, category, cognitive model, cognitive map, conceptual art, conceptualism, metaphor, model, para-pavilion, tool, postconceptual art, post-internet, scene, self-reflexivity, scheme, sketch, miniature.

Katarína HLÁDEKOVÁ, *Model. Kategória a pomôcka postkonceptuálneho umenia*, Brno: FaVU VUT 2018, 174 s. Vedúci práce: doc. Mgr. Richard Fajnor.

## Abstrakt (slovensky)

Dizertačná práca sa zaoberá rozšírením kontextualizácie termínu model ako interpretačného nástroja pre niektoré diela českého a slovenského postkonceptuálneho umenia. Na základe výsledkov historického exkurzu do dejín maliarstva, sochárstva a architektúry, práca navrhuje novú typológiu modelu, ktorú exemplifikuje na vybraných dielach českého a slovenského postkonceptuálneho umenia prvých dvoch dekád 21. storočia. Historická časť dospieva k nasledujúcim záverom: model v umení je emancipovanou formou pochádzajúcou z rôznych odborných i laických diskurzov; emancipovaný model má metaforickú vrstvu, a preto odráža široké dejinné, kultúrne a spoločenské súvislosti.

Predkladané kategórie zahŕňajú: lineárny model, fyzický model, kognitívny model a imerzívny model. *Lineárny model* zahŕňa tematizáciu skice a tzv. vizualizačných metafor (grafov, diagramov, schém, atď.) a vzniká ako reakcia na informačnú presýtenosť a zložité siete. *Fyzický model* je formou viazanou na architektonické a hobby modelárstvo, vyznačuje sa jednoduchou „skečovou“ štruktúrou, reagujúcou na sociálne témy a individuálnu a kolektívnu pamäť. *Kognitívny model* odkazuje ku kognitívnemu obratu spoločnosti, zhodnocuje materializáciu mentálneho priestoru a vysvetľuje emancipovaný model ako otvorenú kategóriu. A na záver, *Imerzívny model* interpretuje médium výstavy ako modelovú formu, ktorá je artikulovaná umeleckým manifestom alebo architektonickým zásahom. Iným druhom imerzie, ktorú kapitola o imerzívnych modeloch rozoberá, je fotografická a 3D počítačová ilúzia ako reakcia na virtualizáciu spoločnosti.

Simultánne s teoreticko-historickým výskumom prebiehal i výskum umením. Ten sa stal východiskovým pre koncipovanie jednotlivých kategórií a typológií modelu. Každá z navrhnutých kategórií preto obsahuje tzv. autorskú poznámku, reflektujúcu praktickú časť dizertačnej práce.

## Abstract (in English)

The dissertation thesis studies the extension of the context of the term model as a means of interpretation for Czech and Slovak post-conceptual works of art. Based on result of a historical excursion into the history of painting, sculpture and architecture, the thesis offers a new typology of a model which is exemplified on particular work of art of Czech and Slovak post-conceptual era in the first two decades of the 21st century. The historical part of the thesis concludes the following: model in the art is an emancipated form originating from different academic as well as layman discourse; emancipated model has a metaphorical layer and thus it reflects wide historical, cultural and social relations.

The categories proposed include: a linear model, a physical model, a cognitive model and an immersive model. The linear model encompasses the sketch themes and so-called visualization metaphors (graphs, charts, schemes, etc) and originates as a reaction to information saturation and complicated networks. The physical model is a form to architecture and hobby modelling, it is characterised by a simple, „sketchy“ structure reacting to social themes and individual and collective memory. The cognitive model points to the cognitive turn of the society, it evaluates the materialisation of mental space and explains the emancipated model as an open category. Finally, the immersive model interprets the medium of exhibition as a model form which is articulated by and artistic manifesto or an architectural interference. Another form of immersion that is being discussed in the chapter about immersive models, is a photographic or 3 D computer illusion as a reaction to society's virtualisation.

Simultaneously to theoretical-historical research, an artistic research was taking place which became the basis for the creation of different categories and typologies of model. Each proposed category thus includes a so-called author's note reflecting the practical part of the dissertation thesis.

## Pod'akovanie

Za pomoc, bez ktorej by táto dizertačná práca nevznikla, ďakujem doc. Mgr. Kateřine Dytrtovej Ph.D., doc. Mgr. Richardovi Fajnorovi, Mayi Hládek, M.Th., MgA. Ondřejovi Homolovi, MgA. Ivane Hrončkovéj, PhDr. Kaliopi Chamonikole, Ph.D., MgA. Zuzane Janečkovéj Ph.D., Mgr. Marike Kupkovéj Ph.D.

# Obsah

<b>1. ÚVOD .....</b>	<b>9</b>
1.1 Východiská a ciele .....	9
1.2 Metodologické problémy .....	14
1.3 Literatúra a pramene .....	18
<b>2. ZLOMOVÉ BODY V UVAŽOVANÍ O MODELE V UMENÍ .....</b>	<b>22</b>
2.1 Renesančno-baroková kategorizácia umenia .....	22
2.1.1 Disegno interno, disegno esterno .....	22
2.1.2 Skica ako model .....	24
2.1.3 Architektonické modely .....	28
2.2 Emancipácia architektonického modelu a skice počas moderny .....	33
2.2.1 Emancipácia architektonických modelov .....	34
2.2.2 Model ako idea ako readymade: Greenberg a kritika Duchampa .....	36
2.3 Emancipácia abstraktného modelu v konceptualizme .....	40
2.3.1 Kontextualita, linearita a serialita abstraktných modelov konceptualizmu .....	41
2.3.2 České a slovenské špecifiká modelu v konceptualizme .....	46
2.3.3 Modely „papierovej architektúry“ .....	48
2.4 Heterogénne podoby modelu v postkonceptuálnej situácii .....	50
2.4.1 Postkonceptuálna situácia .....	50
2.4.2 Modely v rozšírenom poli postkonceptualizmu .....	52
2.4.3 Parametre definície modelu v rozšírenom poli .....	57
<b>3. PODOBY MODELU V POSTKONCEPTUALIZME .....</b>	<b>59</b>
<b>3.1 LINEÁRNY MODEL .....</b>	<b>59</b>
3.1.1 Skice ako otvorené modely .....	59
3.1.2 Kvázivedecké modely .....	64
3.1.2.1 Vizualizačné metafory .....	64
3.1.2.2 Archív, siete, postinternet .....	71
3.1.2.3 Pravda modelov .....	73
3.1.3 Autorská poznámka č. 1: #∞ (2016) .....	78
<b>3.2 FYZICKÝ MODEL .....</b>	<b>82</b>
3.2.1 „Piktogramizácia“ modelového života .....	84
3.2.2 Sociálna pamäť modelov architektúry .....	89
3.2.3 Umelecké kategórie vs. postateliérová prax .....	92
3.2.4 Autorská poznámka č. 2: <i>Básnická zbierka</i> (2017–2018) .....	97
<b>3.3 KOGNITÍVNY MODEL .....</b>	<b>100</b>
3.3.1 Fyzický model mentálneho priestoru .....	103
3.3.2 Myšlienková mapa a kognitívne orientovaná spoločnosť .....	106

3.3.3 Autorská poznámka č.3: <i>Nekonečno na přehradě</i> (2016) .....	110
<b>3.4 IMERZÍVNÝ MODEL .....</b>	<b>113</b>
3.4.1 Výstava ako model sveta.....	115
3.4.2 Architektury a parapavilóny.....	119
3.4.2.1 Architekton .....	123
3.4.2.2 Parapavilón .....	126
3.4.3 Iluzívny imerzívny. Dokumentácia fyzickej a virtuálnej scény.....	130
3.4.3.1 Fyzické scény.....	130
3.4.3.2 Virtuálne scény .....	134
3.4.4 Autorská poznámka č.4: <i>Bez názvu</i> (2015) .....	138
<b>4. ZÁVER.....</b>	<b>142</b>
<b>5. BIBLIOGRAFIA .....</b>	<b>146</b>
<b>6. PRÍLOHY TEORETICKEJ ČASTI PRÁCE .....</b>	<b>158</b>
6.1 Slovník pojmov .....	158
6.2 Manifesty modelu .....	161
<b>7. AUTOREFERÁT A DOKUMENTÁCIA PRAKTICKÉHO VÝSTUPU DIZERTAČNEJ PRÁCE .....</b>	<b>165</b>
<b>7.1 VÝSTUPY UMELECKÉHO VÝSKUMU .....</b>	<b>165</b>
7.1.1 Hlavné výstupy umeleckého výskumu .....	165
7.1.2 Vedľajšie výstupy umeleckého výskumu.....	167
<b>7.2 OBRAZOVÁ PRÍLOHA – FOTODOKUMENTÁCIA PRAKTICKÉHO VÝSTUPU .....</b>	<b>170</b>
<b>7.3 TEXTOVÁ PRÍLOHA – SPRIEVODNÉ TEXTY .....</b>	<b>171</b>



# 1. ÚVOD

## 1.1 Východiská a ciele

Postupná transformácia roly a funkcie modelu v priebehu dejín výtvarného umenia vyústila do ustálenia jeho rozličných formálnych a obsahových podôb. Táto dizertačná práca si okrem prehľadu aktuálnej typológie modelu, nadväzujúcej na tento transformačný proces a analýzy príkladov českého a slovenského postkonceptuálneho umenia, kladie za cieľ preskúmať polysémantické chápanie pojmu „model“. Okrem tradičného kunsthistorického základu chce legitimizovať rozšírenie interpretačného kontextu modelu ako kategórie a pomôcky v umení hlavne o kontext vzťahujúci sa k architektúre (architektonickému modelu), filozofii vedy (vedeckým modelom), kognitívnej vede (kognitívnym modelom a teórie prototypu) a nakoniec chce tradičný kontext rozšíriť o vybrané kľúčové filozofické a teoretické debaty, ktoré ovplyvňujú súčasné umenie, ako je kontext analytickej filozofie a záujem súčasnej teórie umenia o postinternet alebo špekulatívny realizmus.

Cieľom práce je prostredníctvom obsiahnutia tejto širšej kontextualizácie vytvoriť celistvejší pohľad na rôznorodé pozície modelu v českom a slovenskom prostredí s dôrazom na umenie posledných 15 až 20 rokov. Viacpohľadový prístup k interpretácii preto pokladám za kvalitu plynúcu zo samotnej podstaty širokého pojmu a zároveň za nevyhnutnosť pri snahe tento fenomén správne uchopiť. Na základe historického exkurzu prichádza práca postupne k názoru, že v priebehu dejín sa rôznorodé modelové formy v umení emancipovali, čím sa odtrhli od svojich pôvodných kontextov a funkcií. Aplikáciou týchto zistení na situáciu českého a slovenského postkonceptuálneho prostredia, práca navrhuje vlastnú rozšírenú typológiu modelov, ktorých význam a existenciu dokladuje analýzou vybraných prác. Práca je členená do dvoch väčších častí. Prvá sa venuje zlomovým bodom v uvažovaní o kategórii modelu, pričom sleduje historický prierez až do súčasnosti, druhá časť plynule pokračuje v tejto línii a venuje sa podobám modelu v aktuálnom postkonceptuálnom kontexte.

Aj keď sa gro pozornosti práce upriamuje na stav súčasného umenia, pre prácu má zásadný význam aj hlbšia historická kontextualizovaná chronológia, vysvetľujúca štyri zásadné premeny chápania roly modelu v umení, ktorá je náplňou spomínanej prvej časti. Tieto premeny nie sú navzájom kauzálné usúvzťažnené, boli externe podnietené jednotlivými na sebe nezávislými faktormi a nutne nevykazujú lineárny vývoj. Historické hľadisko som zvolila z dôvodu jasnejšej orientácie.

Pre obdobie od renesancie až po modernu sú charakteristické dve chápania pojmu model, definované kontextom architektúry a kunsthistórie. Definícia modelu v histórii architektúry

vykazuje mnoho podobností s používaním pojmu model v histórii sochárstva a maliarstva. Model je v kontexte architektúry široko spracovaný z hľadiska teoretického, technologického i filozofického. História umenia (tento pojem práca užšie chápe ako históriu maliarstva a sochárstva) pozná model hlavne ako súčasť renesančnej a barokovej kodifikácie umeleckých procesov. V oboch kontextoch zohráva model dvojité funkcie – ilustratívnu a pracovnú. Model teda od svojich počiatkov balansuje medzi statusom kategórie a pomôcky. Avantgardy 20. storočia nastolili pluralizmus a potlačili kategórie dejín umenia, súvisiace s jednotným realistickým zobrazovaním. Vďaka svojim očistným a utopickým projektom sa avantgardy podieľali na emancipácii architektonických modelov, umeleckých modelov, kategórií a skíc. Ďalší zvrat vo vývine rolí modelu v umení nastal s nástupom postmoderného konceptuálneho umenia, ktorým boli nastolené nové kategórie odestetizovaných diel, nehodnotiteľných aparátom Kantovského estetizmu, obracajúce umelcov k hľadaniu nových spôsobov vyjadrenia a k inklinácii k vedeckým metódam. Po vzore emancipácie modelov v moderne sa v konceptualizme emancipujú i „abstraktné modely“: mapy, stromy, schémy, grafy a diagramy. V českom a slovenskom kontexte dochádza k fascinácii vedeckým obrazom povrchnejšie, a to na úrovni vizuálnej a formálnej. Postkonceptuálne umenie rozvíja svoju orientáciu na *ideu*, ako to nastolil konceptualizmus a kombinuje ju s paralelnou orientáciou na materialitu: a to v ľubovoľnom, starom alebo novom médiu. Pritom každý, formálny aj obsahový, prvok diela je konceptualizovaný. Dizertačná práca chápe „postkonceptuálnosť“ ako podmienku súčasného umeleckého diela, tak ako ju označil Peter Osborne<sup>1</sup> a je sprevádzaná konceptualizáciou materiálu, jazyka, vedy i zmyslového vnímania. Zahŕňa teda celú škálu umeleckých diel, je skôr charakteristikou súčasného umenia než jeho smerom. Typ postkonceptualizmu, ktorý sa vyvinul na území Česka a Slovenska, tento text chápe ako prirodzené vyústenie lokálne-špecifickej podoby konceptualizmu.

Na základe výskumu diel českej a slovenskej umeleckej scény v časovom rozmedzí od začiatku 0. rokov po súčasnosť dospieva práca k nasledujúcej hypotéze a pýta sa nasledujúce bádateľské otázky:

Hypotéza:

Pomocou pozitívneho a negatívneho vymedzovania sa konceptu modelu, sa postkonceptuálni umelci v 0. a 10. rokoch 21. storočia vysporiadávajú s krízou kategórií a zložitou súčasnosťou. Koncept modelu v tomto ponímaní slúži ako interpretačný nástroj pre fenomén mediálnej sebareflexivity, je jednotiacim prvkom špecifického prúdu postkonceptuálneho

---

<sup>1</sup> Peter OSBORNE, *Anywhere or Not at All. Philosophy of Contemporary Art*, Londýn – New York: Verso 2013, s. 45-46.

umenia a je pozitívnu i negatívnou metódou porozumenia zložitým sieťam súčasnosti. Preto je potrebné revidovať klasické chápanie modelu v umení ako fyzického modelu, ktorý sa vyvinul z pracovného modelu architektonického a umeleckého a rozšíriť ho o novú kontextualizáciu. Na jej základe sa práca snaží dopátrať, v akom zmysle zostáva model pomôckou i kategóriou postkonceptuálneho umenia.

Bádateľská otázka:

Čo môžu o českom a slovenskom postkonceptuálnom umení odhaliť emancipované modely chápané v rozšírenom poli interpretácie ako kategórie a pomôcky?

Podotázky:

1. Je model technickou nutnosťou pre vznik umeleckého diela alebo je umelým konštruktom renesančno-barokovej doktríny kodifikácie umenia?
2. Dá sa umelecké dielo rozdeliť na fázy (skica / model – realizácia – dokumentácia / kópia) alebo môže byť každá z fáz autonómnym umeleckým výstupom?
3. Ako súvisí renesančné oddelenie vnútornej a vonkajšej podstaty umeleckého diela (*disegno interno a esterno*) so zmienenými fázami umeleckého procesu (skica / model – realizácia – dokumentácia / kópia)?
4. Aký je vzťah moderny k umeleckým kategóriám?
5. Ako zmenil postmoderný konceptualizmus modernistické vnímanie umeleckých kategórií?
6. Ako tematizuje postkonceptualizmus umelecké kategórie so zreteľom na skicu a model?
7. Čo zmenil postinternet v súvislosti s kategóriami a postateliérovou praxou?
8. Aké metaforické, poetické a ironizujúce stratégie ako jednotky dematerializovaného vizuálneho jazyka používa postkonceptuálny lineárny model?
9. Ako vplývajú dôsledky zložitosti doby na prenikanie vedeckých modelov do umeleckých vyjadrovacích prostriedkov?
10. Ako sa podieľa kognitívny obrat na sebakurátorskom uchopovaní výstavy ako umeleckej kategórie umelcami?
11. Prečo tvoria umelci virtuálne i fyzické ilúzie a imerzie?

Predložená typológia bližšie preveruje fenomén modelu v období postkonceptuálneho umenia na pozadí navrhnutých slovníkových hesiel, pričom sa zameriava na umenie od roku 2000 do súčasnosti. Pretože sa jedná o najnovšie obdobie, od ktorého sa nedá zatiaľ nezaújať odstúpiť, odborný výklad sa nesnaží o vyčerpávajúcu štúdiu. Orientuje sa len na vybrané podoby modelu

volené podľa kľúča, ktorý sleduje možnosti modelov ako interpretačných nástrojov odhaľujúcich špecifické tendencie a skryté záujmy umenia. Výber prístupov je podmienený závermi z prvej časti práce a to hlavne chápaním modelu ako emancipovanej formy, čiastočne oslobodenej od pôvodných nutných vlastností ako je objekt, selektívnosť, explanatívnosť, umelosť, idealizácia. Taktiež berie na zreteľ charakteristiky postkonceptuálneho umenia, akými sú heterogenita prístupov, konceptualizácia formálnej stránky diel a nejednoznačnosť mnohohvrstevných interpretácií. Z toho vyplývajúcou charakteristikou emancipovaných modelov je voľnosť, otvorenosť a nedôslednosť. Konkrétne predbežne definujem štyri modely: lineárny model, fyzický model, kognitívny model a imerzívny model. Tieto modely v práci slúžia ako odrazové mostíky pre interpretácie umenia, ktoré na dané chápanie modelu *voľne* nadväzujú. Definície, ktoré jednotlivé kapitoly uvádzajú sú preto nutne len definíciami modelov v neemancipovanej forme.

Prvé dva modely predkladanej typológie sú zamerané na emancipovaný architektonický model a emancipovanú kresliarsku skicu ako na prostriedky tematizácie klasických kategórií s paralelnými funkciami v rámci vytvárania umeleckého diela. Ich interpretačné zázemie preto leží najviac v dejinách umenia, a to umenia starého i umenia 20. storočia. Druhé dva modely sú naopak viac viazané na sociálnu a technologickú súčasnosť a kultúru a definujú otvorené oblasti kognitívneho a imerzívneho modelu. Kognitívny model okrem veľkého záujmu umelcov o ľudskú myseľ a subjektivitu odhaľuje otvorený charakter kategórií, typický pre postkonceptuálne tendencie. Imerzívny model je orientovaný na bohatosť a štruktúrovanosť subjektívnych mikrokozmov a paralelných fyzických „svetov“ v reakcii na virtualizáciu spoločnosti.

Výber modelov do hlavnej state práce *Podoby modelu v postkonceptualizme* bol okrem výsledkov historického exkurzu podmienený aj motiváciou podať tému modelu iným spôsobom než tým, na ktorý som pri výskume narazila.<sup>2</sup> Nezdierať totiž väčšinový názor, že všetky modely v umení, či sa už objavujú v materializovanej fyzickej alebo koncepcnej podobe, súvisia výlučne s tradíciou hobby modelárstva a architektonických modelov. Napriek tomu všetky relevantné práce a výstavy pri svojej koncepcii vychádzali predovšetkým z nich.<sup>3</sup> Prínos tejto práce spočíva vo vyplnení prázdneho „miesta na trhu“. Podobne zameraná práca, nahliadajúca na „modelárske umenie“ len ako na jedno z mnohých uchopovaní modelu, v umení ešte vypracovaná nebola. V porovnaní s inými prácami<sup>4</sup> tvrdím, že záujmové trendy súčasného umenia ako kognícia, rematerializácia alebo postinternet podnecujú k vytváraniu nielen nových modelov, podľa ktorých

---

<sup>2</sup> Vid' kapitolu 1.3 *Literatúra a pramene*.

<sup>3</sup> Konkrétne práce budú špecifikované v kapitole 1.3 *Literatúra a pramene*. Za všetky spomeniem katalóg Ladislava k výstave *Model* (2015). Vid' Ladislav KESNER, *Model* (kat. výst.), Praha: Galerie Rudolfinum 2015.

<sup>4</sup> *Ibid.*

umelci postupujú, ale i modelov, ktoré predkladajú. Model teda v tomto mojom pojatí nezostáva jasne definovaným médiom, ku ktorému siahneme z nostalgie, ale funkčným mechanizmom, určujúcim súčasné umenie. Ak by sme sa chceli otvorenosti modelu vzoprieť, doplatili by sme na to. Nahliadanie na model výlučne prostredníctvom architektonických a hobby modelov alebo akejkolvek inej prísnej kategorizácie so sebou nesie riziko straty metaforickej roviny interpretácie. V prípade architektonických alebo hobby modelov sa totiž takáto dôsledná interpretácia nutne zameriava na atraktivitu ilúzie a miniatúry za sprievodného javu bagatelizácie skrytých interpretačných rovín.<sup>5</sup>

Mojou ďalšou motiváciou bolo vymedziť sa aj voči opačnému pólu otvorených interpretácií, teda názoru, že ak sa model nedá presne zadefinovať, môže ním byť v podstate hocičo. V najširšom zmysle je model určitým druhom reprezentácie a model emancipovaný v umení je iba náznakovým odkazom na prísnu štruktúru „pravých modelov“. Z toho prirodzene vyplýva otázka, či náhodou nie je všetko umenie len „určitým typom modelu“. A tiež následná otázka, prečo by sme sa potom mali vôbec modelom v umení zaoberať. Konceptiou modelov ako otvorenej kategórie sa zaoberám v priebehu celej práce. Najviac sa ju ale azda snažím pochopiť prostredníctvom kapitoly *Kognitívny model* vychádzajúcej z teórie modelov a prototypu Georga Lakoffa,<sup>6</sup> ktorý práve túto zdanlivú neuchopiteľnosť prirodzených otvorených kategórií stavia ako protiváhu voči vedeckej racionalizácii. Modely v umení majú potenciál fúzie týchto prístupov, preto považujem voľné vzťahovanie sa k zadefinovaným heslám za najsprávnejší metodologický postup odhaľujúci metaforický charakter tejto dvojznačnosti.

Nakoniec nesmiem zabudnúť na to, aby som spomenula aj osobnú motiváciu a zainteresovanosť na téme. V roku 2015 mi pri náhodnom stretnutí na výstave *Ján Mančuška: První retrospektiva*<sup>7</sup> historička Petra Hanáková povedala, že vidí, ako veľmi moja generácia umelcov – a teda aj ja – vychádza z Mančuškovo odkazu. V texte *Ján Mančuška. Od věcí k jejich významu* z roku 2004 historik Tomáš Pospiszyl napísal o práci Jána Mančušku, že bola v určitom období ovplyvnená súdobým prúdom „ve světě rozšířeného modelářského umění“, ktorého cieľom „většinou bývá vytvořit imaginární realitu, nad kterou má její autor úplnou kontrolu a jejíž pomocí dokáže vyprávět příběhy.“<sup>8</sup> Keďže som mala za sebou diplomovú prácu na tému *Modely*

---

<sup>5</sup> Michal NOVOTNÝ, „Domečky a ztráta iluzí“, *A2 kulturní týdeník*, 2015, č. 6, s. 11, <https://www.advojka.cz/archiv/2015/6/domecky-a-ztrata-iluzi> (cit. 22. 1. 2018).

(Podobne si toto riziko uvedomil Michal Novotný, ktorý sa vo svojej recenzii vyhradil voči určitej okostenosti a náhodnosti výberu zmienenej výstavy *Model* kurátora Ladislava Kesnera, podľa neho charakterizovanej orientáciou na populárne atraktívnu technologickú a iluzívnu stránku modelov.)

<sup>6</sup> Kognitívne modely a teória prototypu Georgesa Lakoffa budú bližšie rozoberané v kapitole 3.3 *Kognitívny model*.

<sup>7</sup> *Ján Mančuška: První retrospektiva*, kurátor Vít Havránek, Praha: Městská knihovna GHMP 2015, <http://www.ghmp.cz/jan-mancuska-prvni-retrospektiva/> (cit. 12. 3. 2018).

<sup>8</sup> Tomáš POSPISZYL, „Ján Mančuška. Od věcí k jejich významu“, *Časopis Umělec*, 1. január 2004, <http://divus.cc/london/cs/article/jan-mancuska-from-things-to-their-meaning?printLayout=true> (cit.

*architektúry ako umenie*,<sup>9</sup> čiže som sa v minulosti podobnej téme venovala a rozhodovala som sa, ako budem koncipovať svoju dizertačnú prácu, rozhodla som sa, že v nej podrobím analýze ideu modelu ako nástroja, formujúceho podobu postkonceptuálneho umenia nášho kontextu.

## 1.2 Metodologické problémy

Na začiatku by som chcela chronologicky zhrnúť zmeny v práci, ktoré nastali v priebehu hlbokého oboznamovania sa s referenčným priestorom a medzami témy. Ako azda každá iná, aj téma modelu sa vždy nechcela podriaďovať mojim niekedy naivným predstavám o jej spracovaní a mala tendenciu ma viesť trochu i sama. Na začiatku bolo mojim zámerom pokúsiť sa o všeobjímajúcu teóriu modelu, zastrešujúcu každý jeden spôsob chápania modelu v umení bez toho, aby som tému aplikovala na vybraných umeleckých dielach. V tejto fáze bola téma svojim rozsahom takmer neuchopiteľná: bez praktických príkladov som nedokázala pristúpiť k špecifickým problémom a zostávala som len vo veľmi všeobecnej rovine. Napriek svojej šírke sa táto metóda nedostatočne dotýkala špecifickej povahy postkonceptuálneho umenia, ktoré som chcela skúmať. Pristúpila som teda k tomu, že sa budem venovať len abstraktným modelom a nadviažem na dobre spracovanú teóriu modelov z filozofie vedy, ktoré narábajú s vedeckou pravdou. Tento prístup mal výhodu novátorstva, ťažko ale komunikoval s umeleckým diskurzom, pretože úplne vynechával tradičné chápanie prípravných fyzických modelov v umení. Aj keď som túto oblasť podrobila praktickému umeleckému výskumu a metóda priniesla výsledky, jej nevýhoda spočívala v malej ukotvenosti v historiografii umení. Nakoniec som sa rozhodla pre syntetický prístup k modelom v pluráli, nie k modelom v singulári s vierou, že modelov existuje toľko, koľko ich potrebujeme. Práca, ktorú držíte v rukách, sa snaží eliminovať spomenuté hrozby: zohľadňuje preto ukotvenie v historiografii umenia i inšpiráciu v teoretickom modelovaní, kognitívnej lingvistike či postinternete. Aby sa dopracovala k špecifickým záverom, podrobuje analýze konkrétne príklady umeleckých diel a z druhej strany tému preveruje praktickými experimentami vlastného umeleckého výskumu.

Základné metódy výskumu, zvolené v teoretickej časti práce, sa opierajú o prehľbovanie znalostí o českom a slovenskom umení od roku 2000 po súčasnosť a to konkrétne: prostredníctvom štúdia odbornej tlače (*Sešit pro umění, teorii a příbuzné zóny, Fotograf magazín, Art+Antiques, Profil současného umenia, Dart*, atď.) a internetových serverov (*artalk.cz, artlist.cz, a2*, webové stránky galérií), katalógov výstav, umeleckých webových portfólií, relevantnej

---

12.3.2018).

<sup>9</sup> Katarína HLÁDEKOVÁ, *Modely architektúry ako umenie* (diplomová práca), Brno: FaVU VUT 2010.

historiografickej literatúry a literatúry z oblasti estetiky a pridružených teoretických disciplín, internetových televízií (*artycok.tv*) a rozhlasových vysielaní. V rámci výskumu obdobia najmladšieho umenia vznikajúceho v dobe práce na dizertácii (t.j. 2012–2018) bol možný i „terénny výskum“ v podobe osobných návštev výstav a prípadných ozrejmujúcich rozhovorov s umelcami. Dokumentácia zistení prebiehala formou textových zápiskov a budovania súboru fotodokumentácií diel.

Spracovanie zistení bolo podriadené charakteru témy práce. V nadväznosti na klastrovú definíciu umeleckého diela podľa Berysa Gauta,<sup>10</sup> teóriu kognitívnych modelov Georga Lakoffa<sup>11</sup> bola navrhnutá typológia možných modelov v umení, ktoré okrem toho, že spracúvajú vybrané umelecké diela a prístupy k súčasnému postkonceptuálnemu umeniu, opierajúce sa o model formálne alebo tematicky, môžu slúžiť v nadväznosti na predloženú historickú rešerš aj ako interpretačné nástroje zhodnocujúce samotné dejiny umenia: zvyšujúce množstvo „modelov“ spresňuje ucelenosť podoby doby. Všetky modely sú v určitom slova zmysle nesprávne a ani typológia modelov navrhnutá touto prácou nie je vyčerpávajúcim súborom.

Samotné kapitoly sú písané formou eseje, ktorej argumenty sa opierajú o príklady umeleckých diel vybranej referenčnej oblasti. Nejde o prehľad, vývin ani chronológiu tvorby jednotlivých umelcov, ale skôr o signifikantné situácie dokladované tvorbou umelcov určitej generácie. Na základe toho sa pokúšam prácou definovať vlastné modely chápania umenia obdobia prvých 15 rokov milénia. Práca je v určitom zmysle modelom o modele, ale i inak povedané, je pokusom o nové preskúmanie umenia daného obdobia. Pozitívom tohoto prístupu je možnosť definovania nových súvislostí v širších kontextoch, ktorým nemusí byť v užšie špecifikovaných výskumoch vymedzený dostatok miesta. Podobný metodologický prístup som našla u Márie Oriškovej v knihe *Dvojhlasné dejiny umenia*<sup>12</sup>, v ktorej sa pokúša o nový výklad povojnového umenia nášho kontextu.

Ďalšie práce, ktoré ma metodologicky čiastočne inšpirovali sú: Charlotte Reynolds a jej *The Fourth Register of Architecture: „Model as ...“*<sup>13</sup> a dizertačné práce Lenky Hachlincovej *Písmo a obraz v českém a slovenskom umení v padesiatych a šesťdesiatych rokoch 20. storočia*<sup>14</sup> a

---

<sup>10</sup> Berys GAUT, „Umění jako klastrový pojem“, in: Denis CIPORANOV – Tomáš KULKA (eds.), *Co je umění?: Texty angloamerické estetiky 20. století*, Praha: Pavel Mervart 2011, s. 386.

<sup>11</sup> Kognitívne modely a teória prototypu Georgesa Lakoffa budú bližšie rozoberané v kapitole 3.3 *Kognitívny model*.

<sup>12</sup> Mária ORIŠKOVÁ, *Dvojhlasné dejiny umenia*, Bratislava: Petrus 2002.

<sup>13</sup> Charlotte REYNOLDS, *The Fourth Register of Architecture: „Model as ...“* (diplomová práca), Londýn: The Barlett School of Architecture, UCL 2015.

<sup>14</sup> Lenka HACHLINCOVÁ, *Písmo a obraz v českém a slovenskom umení v padesiatych a šesťdesiatych rokoch 20. storočia* (dizertačná práca), Praha: FF UK 2015.

Kataríny Ihringovej *Vzťah slova a obrazu v slovenskom vizuálnom umení*.<sup>15</sup> Prvý zo zmienených titulov je diplomová práca zaoberajúca sa témou architektonických modelov, ktorá taktiež využíva plurál termínu model. Podobnosť s mojím prístupom spočíva v uchopení modelu v šírke významov naprieč médiami a v členení práce: po historickom úvode v nej nasledujú kapitoly *Model as Object*, *Model as Idea*, *Model as Building*, *Model as Image* a *Building as Model*, ktoré podobne ako moja typológia rozširujú interpretačné spektrum nahliadania na model. Ďalšie dva tituly sa zaoberajú vzťahom písma a umenia určitého obdobia, podobne ako sa táto práca zaoberá vzťahom modelu a umenia určitého obdobia. Pokúšajú sa porozumieť istej umeleckej tendencii na základe širokej témy s veľkým teoretickým zázemím. Obe sú tiež podobné v štruktúre práce, ktorej hlavné časti ponúkajú interpretačné východiská „ilustrované“ príkladmi relevantných diel.

Okrem zmienených príkladových esejí som do tela práce začlenila reflexie vlastného autorského umeleckého prístupu, pretože polovica práce na umeleckom doktoráte je praktického charakteru a v mojom prípade je praktickým výstupom práce séria diel, reflektujúcich tematické okruhy mnou navrhovanej typológie modelu, predostretej v teoretickej práci. Zvolila som podobu štyroch tzv. *autorských poznámok*, ktoré sa nachádzajú vždy na konci každej zo štyroch kapitol navrhujúcich interpretáciu daného modelu. Myslím, že táto voľba demonštruje môj postoj píšuceho umelca a nezastiera, že primárnou inšpiráciou navrhovaných modelov je skúsenosť príslušníka skúmanej generácie s vlastnou prácou.

Počas práce som sa stretla s nasledujúcimi metodologickými problémami:

1./ *Časový odstup*. Pre obdobie najmladšieho umenia je charakteristická dobrá dostupnosť prameňov šírená hlavne na internete. Naopak aktuálnosť, čerstvosť a nedostatok odstupe predstavuje riziko nesprávneho rozpoznania dôležitých diel, ktoré označujeme idiomom, že „ich dokáže overiť len čas“. Súčasná rýchlosť starnutia informácií legitimizuje zaoberanie sa čerstvým obdobím bez časového odstupe. Z ich nestálosti a dočasnej prístupnosti vyplýva vzrastajúca dôležitosť výskumu súčasných umeleckých dejín pre uchovanie, definovanie a spracovanie obdobia, ktoré je dnes síce bohato digitálne dokumentované, zajtra však táto dokumentácia môže byť premazaná a nahradená.

2./ *Šírka témy*. Oblasť modelu je abstraktná a teoretická, tzn. dá sa považovať za „príliš širokú“<sup>16</sup>. Podobne širokou, je téma *textu* v umení. Z tohto dôvodu som sa inšpirovala metódou, akú používajú práve práce o *texte*, *jazyku* a *slove* v umení. Na rozdiel od témy textu, je však tému modelov prirodzené uchopovať podobne ako mapy, atlasy alebo archívy. Žiadne modely totiž samy o sebe neobsahujú východiská, ani riešenia.<sup>17</sup> Proste sú. Dajú sa pozorovať a popisovať, dá

---

<sup>15</sup> Katarína IHRINGOVÁ, *Vzťah slova a obrazu v slovenskom vizuálnom umení*, Trnava: vlastným nákladom 2012.

<sup>16</sup> Vid' Nelson GOODMAN, *Jazyky umění: Nástin teorie symbolů*, Praha: Academia, 2007. s. 136.

<sup>17</sup> Josef ŠLERKA, „Morettiho modely, Moretti jako model“, in: Franco MORETTI, *Grafy, mapy, stromy*.



sa im vytvoriť typológia. Popis modelu pritom vždy nakoniec zasa vedie k veľkému zjednodušeniu.

Jedno z najkritickejších stanovísk k téme mojej dizertačnej práce je, že je príliš široká. Čo to ale znamená, že je táto téma príliš široká? Petra Skřiváčková uzavrela recenziu na výstavu *Model*, 2015 Ladislava Kesnera trochu sarkasticky tým, že „vztah modelu k realitě je různý a přístup umělců rozmanitý.“<sup>18</sup> Vratkosť tejto výčitky spočíva v jej dvojhlasnosti. Kriticky narábať so širokou témou je vždy problematické. Vznikajú otázky typu ako ju uchopiť, alebo čo sa z obrovského korpusu informácií vôbec dá vyvodiť. Čo vlastne zadefinovať ako korpus. Pred všetkými týmito problémami stojí varovný výkričník, ktorý od práce s touto témou odradzuje, či už kvôli riziku straty nadhľadu alebo riziku prílišnej schematizácie a zjednodušenia.

Nuž, odpoveď na problém prílišnej šírky leží v samotnej charakteristike modelu ako „poznávací náhražky originálu,“<sup>19</sup> ktorou sa „od analýzy vybraných děl přesouváme do vzdálenosti, z níž můžeme přehlédnout mnohem větší korpus, a vědomě tak opouštíme detailní pohled.“<sup>20</sup> Šírka záberu je pre model podmienkou a tak, ako sa na ňu dá nazerať ako na nevýhodu, tak môže byť i výhodou. V momente, keď si ju uvedomíme, ťažisko problému sa presúva zo šírky korpusu na koncepciu konkrétneho modelu, teda návrhu riešenia, interpretácie, teórie, teda spôsobu, akým sa veľké množstvo informácií spracuje. Ten môže veci objasňovať alebo zahmlievať. Ambíciou teda nikdy nie je len vytvoriť model, ale vytvoriť funkčný model.

3./ *Problémy umeleckého doktorátu*. Pod pojmom metóda (gr. *methodos* – cesta k niečomu) sa zvyčajne rozumie spôsob dosahovania vytýčeného cieľa alebo ako kontrolovaná činnosť plánovaná a usporiadaná tak, aby viedla k poznaniu. Aj keď „[a]j prísny teoretik alebo historik používa asociatívny proces.“<sup>21</sup> a pravdepodobne už nikto jednoducho nepovažuje prácu teoretika za prísne objektívnu a neomylnú, metodologické prístupy umelca a teoretika sa v mnohom rozchádzajú. Rozchádzajú sa minimálne v diskurze a obecenstve, ku ktorým sa vzťahujú. Umelecký výskum sa za krátku dobu svojej existencie nevie oprieť o ustálenú, štatisticky obhájenú metodológiu a mnohé metódy preberá z iných odborných oblastí. Preto i pre mňa, ako umelkyňu pokúšajúcu sa o dizertačnú prácu, ktorá vzniká fúziou teórie a praktickej umeleckej práce, bola táto cesta v mnohom objavná a pionierska. Osobne bolo pre mňa najťažšie prekonať vlastné zažité metódy, v podstate nediskurzívnej, umeleckej práce, ktoré som rozvíjala

---

*Abstraktní modely literární historie*, Praha: Karolinum 2014, s. 111-114.

<sup>18</sup> V ďalšej recenzii na výstavu *Model*, 2015 Ladislava Kesnera to uvádzala Petra Skřiváčková ako svoju najväčšiu výhradu. Vid' Petra SKŘIVÁČKOVÁ, „Svébytné modely v Galerii Rudolfinum“, *artalk.cz*, 27. marca 2015, <http://artalk.cz/2015/03/27/svebytné-modely-v-galerii-rudolfinum/> (cit. 4.3.2017).

<sup>19</sup> ŠLERKA, Morettiho modely, s. 112.

<sup>20</sup> *Ibid.*, s.112.

<sup>21</sup> Uvedol Boris Ondreička v rozhovore pre *Art+Antiques*. Vid' Anežka BARTLOVÁ – Zuzana JAKALOVÁ, „Vždy som bol súčasný. Rozhovor s kurátorom a umelcom Borisem Ondreičkou“, *Art+Antiques*, november 2017, č. 11, s. 36.

ako počas štúdia, tak i počas svojej umeleckej kariéry. Považujem ich za efektívne, ale pre prácu s diskurzívnym textom neboli platné. Ďalšími problémami boli moja nedostatočná teoretická skúsenosť, príprava a podmienky a rozporuplné, prípadne sa vylučujúce očakávania od nejasne definovanej podoby umeleckého doktorátu, ktoré sa nedajú naplniť. Čo považujem za výhodu doktorského štúdia na FaVU VUT, bola voľnosť vo výbere témy a možnosť metodológie experimentálneho charakteru.

### 1.3 Literatúra a pramene

Drvivá väčšina zdrojov, ktoré spracovávajú tému modelu v umení vychádza z tradície architektonického modelárstva, prípadne hobby modelárstva. Veľká časť literatúry, ktorá sa venovala tomuto druhu modelov, bola vydaná len v anglickom jazyku, čo poukazuje na fakt, že modely ako téma umeleckých diel sa síce objavujú v histórii umenia, ich český a slovenský kontext ale nebol zatiaľ spracovaný.<sup>22</sup> Študijné práce orientované na architektonické modely interpretujú hlavne prostredníctvom *zmenšenia, precíznosti realizácie a ilúzie*, teda charakteristík, ktoré sú príznačné pre materiálové zmenšeniny, no vo vzťahu k iným typom modelov nemajú dostatočnú relevanciu.

Medzi hlavné pramene problematiky fyzických a architektonických modelov počítam nasledujúce tituly, ktoré radím podľa dôležitosti, akú pre prácu zohrali. Bola to kniha *Remaking the World. Modeling in Human Experience*<sup>23</sup> od Jamesa Roya Kinga z roku 1996 a diplomová práca Charlotte Reynolds *The Fourth Register of Architecture*<sup>24</sup> z roku 2015, potom antológia Ralph Rugoff *Psycho Buildings. Artists Take on Architecture*<sup>25</sup> z roku 2008, Robert Klanten a Lukas Feireiss a ich *Beyond Architecture. Imaginative Buildings and Fictional Cities*<sup>26</sup> z roku 2009, práca Anthony Kiendlom *Informal Architectures. Space and Contemporary Culture*<sup>27</sup> editovaná Anthony Kiendlom z roku 2008, antológia textov Suzanne Buttolph *Great Models*<sup>28</sup> z roku 2004 a mnohé ďalšie, ktoré pre nedostatok miesta nespomeniem.

---

<sup>22</sup> Aj z tohoto dôvodu sa práca viac sústreďí na špecifickosť podoby českého a slovenského kontextu.

<sup>23</sup> James Roy KING, *Remaking the World. Modeling in Human Experience*, Urbana – Chicago: University of Illinois Press 1996.

<sup>24</sup> Charlotte REYNOLDS, *The Fourth Register of Architecture: „Model as ...“* (diplomová práca), Londýn: The Barlett School of Architecture, UCL 2015.

<sup>25</sup> Ralph RUGOFF (ed.), *Psycho Buildings. Artists Take on Architecture*, Londýn: Hayward Publishing 2008.

<sup>26</sup> Robert KLANTEN – Lukas FEIREISS (eds.), *Beyond Architecture. Imaginative Buildings and Fictional Cities*, Berlin: Gestalten 2009.

<sup>27</sup> Anthony KIENDL (ed.), *Informal Architectures. Space and Contemporary Culture*, Londýn: Black Dog Publishing 2008.

<sup>28</sup> Suzanne BUTTOLPH (ed.), „Great Models“, *The Student Publication of The School of Design*, roč. 27, 1978, č.27, s.12.

Kým o oblasti architektonických a fyzických modelov existuje množstvo štúdií, o oblastiach, o ktoré som rozšírila interpretačný kontext modelu, teda o kvázivedeckých, scénických a kognitívnych modeloch v umení neexistuje relevantná štúdia. Užitočné pre mňa boli do veľkej miery sekundárne pramene orientované na modelové neemancipované formy s ich významom pre spomínané oblasti. Ide o pramene iných odvetví bádania, preto nemohli slúžiť ako príspevok do diskusie o umení inšpirovanom danými oblasťami. Keďže ma zaujímalo, akým spôsobom sa v umení tieto formy emancipujú, úloha týchto prameňov spočívala v sprostredkovaní vnoru alebo úvodu do ich problematiky. Oblasť lineárnych modelov som skúmala na pozadí prác venujúcich sa grafickej vizualizácii dát ako napr. *Nejen kruhy*<sup>29</sup> od Richarda Jaroša a Pavly Pauknerovej vydané v roku 2017 alebo publikácie *Grafy, mapy, stromy. Abstraktní modely literární historie*<sup>30</sup> z roku 2014 od Franca Morettiho. Metodologicky užitočnými, i keď po obsahovej stránke menej dôležitými, boli práce venujúce sa vzťahu obrazu a jazyka.<sup>31</sup> Pre teoretické podloženie oblasti kognitívnych modelov som využila práce Georges Lakoff a jeho *Ženy, oheň a nebezpečné věci. Co kategorie vypovídají o naší mysli*,<sup>32</sup> v českom preklade vydané v roku 2006 a *Modely a systémy*<sup>33</sup> Jaromíra Křemena z roku 2007. Posledná oblasť, o ktorú som rozšírila interpretačný kontext modelu sú imerzívne modely. Literatúra, ktorá mi pomohla vymedziť ich kontext bola rôznorodej povahy a riešila len čiastkové problémy. Najdôležitejšie snád' boli publikácie vymedzujúce kontext virtuálneho umenia<sup>34</sup> a pramene referujúce o postinternete napr. na internetovom periodiku *e-flux.com* alebo v antológii Karen Archey a Robina Pepckhama *Art Post-Internet: INFORMATION/DATA*<sup>35</sup> z roku 2014.

Dôležitou oblasťou boli tiež súhrnné štúdie zamerané na české a slovenské umenie od začiatku milénia po súčasnosť, ktoré majú najčastejšie formu katalógov k výstavným projektom. V rámci nášho kontextu je jedinečnou štúdiou katalóg Ladislava Kesnera k výstave *Model*<sup>36</sup> z roku 2015, ktorý zostáva ojedinelým pokusom tému modelu spracovať komplexne. Sám autor sa ale priznáva, že napriek absencii „komplexnej teórie modelu“ sa esejou (a ani výstavou) dieťa nepokúša zaplniť, resp. naznačuje, že ide o tému samu o sebe nespojitú, čo znemožňuje vznik konzistentného výkladu. Koncepcia výkladovej eseje poníma model v širokom spektre významov

<sup>29</sup> Richard JAROŠ – Pavla PAUKNEROVÁ (eds.), *Nejen kruhy*, Praha: Umprum 2017.

<sup>30</sup> Franco MORETTI, *Grafy, mapy, stromy. Abstraktní modely literární historie*, Praha: Karolinum 2014.

<sup>31</sup> Vid' nasledujúce práce: Simon MORLEY, *Writing on the Wall. Word and Image in Modern Art*, Londýn: Thames and Hudson 2003; Lenka HACHLINCŮVÁ, *Písmo a obraz v českém a slovenském umění v padesátých a šedesátých letech 20. století* (dizertačná práca), Praha: FF UK 2015 a Katarína IHRINGOVÁ, *Vztah slova a obrazu v slovenském vizuálním umění*, Trnava: vlastným nákladom 2012.

<sup>32</sup> George LAKOFF, *Ženy, oheň a nebezpečné věci. Co kategorie vypovídají o naší mysli*, Praha: Tráda 2006.

<sup>33</sup> Jaromír KŘEMEN, *Modely a systémy*. Praha: Academia 2007.

<sup>34</sup> Napr. Marie MEIXNEROVÁ, *#mm net art*, Olomouc: Pastiche Filmz 2014, s.110. alebo Oliver GRAU, *Virtual Art. From Illusion to Immersion*, Londýn, UK – Cambridge, MA: MIT Press 2003.

<sup>35</sup> Karen ARCHEY - Robin PEPCKHAM (eds.), *Art Post-Internet: INFORMATION/DATA*, Peking: Ullens Center for Contemporary Art 2014.

<sup>36</sup> Ladislav KESNER, *Model* (kat. výst.), Praha: Galerie Rudolfinum 2015.

a legitimizuje i nahliadanie na model cez prizmu abstraktných a kognitívnych modelov ako ich ďalej rozvíja táto práca. Výberom zahrnutých prác a umelcov, ale zostáva najdôležitejším prameňom zameraným na trojrozmerné zmenšené objekty skulpturálneho charakteru v kontexte českého postkonceptuálneho umenia. Ako prvá v našom kontexte prispela do debaty na tému modelových stratégií v postkonceptuálnom umení, preto aj pri samotnom koncipovaní podoby tejto dizertačnej práce zohrala veľkú úlohu. Ďalšie tituly zamerané na české a slovenské postkonceptuálne umenie boli volené so zreteľom na jednotlivé interpretačné modely. Šlo napr. o práce Lenka Sýkorová a *Postkonceptuální přesahy v české kresbě*<sup>37</sup> z roku 2015, Daniela Čarná a Lucia Gregorová a katalóg k ich výstave *MAPY / MAPS. Umelecká kartografia v strede Európy 1960 – 2011* z roku 2011 a katalóg k výstave Barbory Geržovej *Pasce vizuálnej ilúzie / Súčasné podoby trompe l'oeil* z roku 2009. K týmto prameňom by som zaradila publikáciu, realizovanú v slovníkovej forme, *Atlas transformace*<sup>38</sup> z roku 2009 editorov Zbyňka Baladrána, Víta Havránka v spolupráci s Věrou Krejčovou.

Pramene pre dejinnú časť zahŕňali množstvo prameňov, ktoré som spracovávala synteticky. Menujem: Pre oblasť renesancie a baroka som z českých prameňov siahla po skriptách *Literatura k dějinám umění. Vývojový přehled*<sup>39</sup> od Petra Wittlicha z roku 2008 a po prácach Jiřího Kroupy *Školy dějin umění. Metodologie dějin umění I*<sup>40</sup>, 2010 a *Umělci, objednavatelé a styl. Studie z dějin umění*,<sup>41</sup> 2006. Zo zahraničných prác boli dôležité práce Peter Paul Rubens. *Oil Paintings and Oil Sketches*.<sup>42</sup> Davida Freedberga z roku 1995, *Fifteen Oil Sketches Giambattista Tiepolo*<sup>43</sup> od Jona L. Seydla z roku 2005 a *„Bozzetto Style“: The Renaissance Sculptor's Handiwork*<sup>44</sup> od Irvinga Lavina z roku 2009.

Exkurz do pozície a emancipácie modelov v období moderny a avantgárd som podkladala mimo iné i nasledujúcimi prameňmi: knihou *Architektonika a protoarchitektura*<sup>45</sup> Petra Rezka z roku 2009, článkami *The Next Avant-Garde*<sup>46</sup> Grahama Harmana z roku 2014, *Vladimir Tatlin: Form/Faktura*<sup>47</sup> od Margit Rowell z roku 1978, ďalej článkom Matthewa Mindrupa Kurt

<sup>37</sup> Lenka SÝKOROVÁ (ed.), *Postkonceptuální přesahy v české kresbě*, Ústí nad Labem: FUD UJEP 2015.

<sup>38</sup> Zbyněk BALADRÁN – Vít HAVRÁNEK – Věra KREJČOVÁ, *Atlas transformace*, Praha: tranzit 2009.

<sup>39</sup> Petr WITTLICH, *Literatura k dějinám umění. Vývojový přehled*, Praha: FF UK 2008.

<sup>40</sup> Jiří KROUPA, *Školy dějin umění. Metodologie dějin umění I*, Brno: MUNI press, 2010.

<sup>41</sup> Jiří KROUPA, *Umělci, objednavatelé a styl. Studie z dějin umění*, Brno: Barrister a Principal, 2006.

<sup>42</sup> David FREEDBERG, *Peter Paul Rubens. Oil Paintings and Oil Sketches*, New York: Gagosian Gallery, 1995.

<sup>43</sup> Jon L. SEYDL, *Fifteen Oil Sketches Giambattista Tiepolo*, Los Angeles: The J. Paul Getty Museum, 2005.

<sup>44</sup> Irving LAVIN, *„Bozzetto Style“: The Renaissance Sculptor's Handiwork*, Londýn: The Pindar Press 2009.

<sup>45</sup> Petr REZEK, *Architektonika a protoarchitektura*, Praha: Jan Placák – Nakladatelství Filosofie 2009.

<sup>46</sup> Graham HARMAN, „The Next Avant-Garde“, in: Ridvan ASKIN – Paul J. ENNIS – Andreas HÄGLER – Philipp SCHWEIGHAUSER (eds.), *Aesthetics in the 21st Century. Speculations V*, Brooklyn, NY: Punctum books 2014, s. 251-274.

<sup>47</sup> Margit ROWELL, „Vladimir Tatlin: Form/Faktura“, *October*, roč.3, 1978, č. 7, s. 83-108.

*Schwitters' Architectural Models*<sup>48</sup> z roku 2014 a ďalšími. Teoretické zázemie avantgárd mi pomohli uchopiť hlavne antológia Tomáša Pospiszyla *Před obrazem. Antologie americké výtvarné teorie a kritiky*<sup>49</sup> z roku 1998 a *Teorie avantgardy / Stárnutí moderny. Stati o výtvarném umění*<sup>50</sup> od Petra Bürgera u nás vydaných v roku 2015.

Oblasť konceptuálneho umenia podkladám okrem iných prácami Tomáša Pospiszyla *Srovnávací studie*<sup>51</sup> (2005) a *Asociativní dějepis umění*<sup>52</sup> (2014) a pracou Márie Oriškovej, *Dvojhlasné dejiny umenia*<sup>53</sup> (2002). V uvažovaní o postkonceptuálnom umení vychádzam z teórie Petra Osborna, ktorú predkladá v knihe *Anywhere or Not at All. Philosophy of Contemporary Art*<sup>54</sup> z roku 2013.

Napriek širokému záberu vyššie rekapitulovanej literatúry najdôležitejším primárnym zdrojom prameňov zostávali výstavy a umelecké diela, ich dokumentácie, tlačové správy, portfóliá a profily umelcov. Takmer výlučným médium, ktoré tieto pramene dokumentuje a archivuje je priestor internetu. Nakoniec nesmiem zabudnúť na pomoc odborných periodík (*Sešit pro umění, teorii a příbuzné zóny, Fotograf magazín, Art+Antiques, Profil současného umenia, Dart, e-flux, Mousse* atď.) a internetových serverov (*artalk.cz, artlist.cz, a2*, webových stránok galérií), katalógov výstav, internetových televízií (*artycok.tv*) a rozhlasových vysielaní.

---

<sup>48</sup> Matthew MINDRUP, „Kurt Schwitters' Architectural Models“, *The Journal of Kurt Schwitters Society*, roč.4, 2014, č.4, s. 23-38.

<sup>49</sup> Vid' články: Clement GREENBERG, „Modernistická malba“, in Tomáš POSPISZYL (ed.), *Před obrazem. Antologie americké výtvarné teorie a kritiky*, Praha: OSVU 1998, s. 35-46. a

Michael FRIED, „Umění a objektovost“, in Tomáš POSPISZYL (ed.), *Před obrazem. Antologie americké výtvarné teorie a kritiky*, Praha: OSVU 1998, s. 47-71.

<sup>50</sup> Peter BÜRGER, *Teorie avantgardy / Stárnutí moderny. Stati o výtvarném umění*, Praha: VVP AVU 2015.

<sup>51</sup> Tomáš POSPISZYL, *Srovnávací studie*, Praha: Fra 2005.

<sup>52</sup> Tomáš POSPISZYL, *Asociativní dějepis umění*, Praha: Tranzit 2014.

<sup>53</sup> Mária ORIŠKOVÁ, *Dvojhlasné dejiny umenia*, Bratislava: Petrus 2002.

<sup>54</sup> Peter OSBORNE, *Anywhere or Not at All. Philosophy of Contemporary Art*, Londýn, UK – Brooklin, NY: Verso 2013.

## 2. ZLOMOVÉ BODY V UVAŽOVANÍ O MODELE V UMENÍ

### 2.1 Renesančno-baroková kategorizácia umenia

Aj keď by sa dalo povedať, že materiálové modely boli prítomné v našej kultúre od jej počiatkov a po celom svete, a že sú staršie ako profesie architektov a umelcov, je ťažké určiť, kedy boli prvýkrát zámerne použité. Či už ide o praveké sošky (napr. Věstonickú venušu), artefakty nájdené v egyptských hrobkách reprezentujúce predstavy o posmrtnom živote, grécke hlinené pohrebne nádoby alebo šperky pripomínajúce pyramídy, nájdené v hrobkách Inkov. Množstvo votívnych predmetov, platidiel alebo iných miniatúrnych predmetov pripomína trojrozmerné materiálové modely, ťažko sa však o nich dá povedať, že vznikali s podobným zámerom ako modely (*maquettes*) používané v architektúre alebo modely (*modelletti* a *bozzetti*) používané v histórii umenia. Keďže sa chápanie modelov predstreté v tejto práci opiera o kontextualizáciu vychádzajúcu z histórie umenia, chronologizácia „dejín modelu“ začína až ich vedomou tvorbou, ktorú produkujú umelci a architekti. Aj keď obe disciplíny (umenie a architektúra) vytvorili pre model rozdielne kontexty, obe historické tradície majú svoj dopad na to, ako interpretujeme umelecký model dnes.

#### 2.1.1 Disegno interno, disegno esterno

Tradícia dejín umenia sa o model ako o svoj funkčný nástroj začala opierať v súvislosti so vznikom kategorizácie umenia prameniacej s oddeľovaním vnútornej a vonkajšej podstaty umeleckého diela. Maliar a historiograf Giorgio Vasari (1511–1574) v práci *Životy najvýznamnejších maliarov, sochárov a architektov* z roku 1568 označil termín *disegno* za „otca všetkých umení“<sup>55</sup> čiže za základ každej umeleckej tvorby. V tom čase umelecká tvorba zahŕňala architektúru, maľbu a sochu. Rímsky maliar Federicco Zuccari (1542–1609) na základe znovuobjavenia platónskej filozofie postavil pojmy *idea* a *disegno*<sup>56</sup> na rovnakú úroveň. Praktickú realizáciu diela vymedzil spresnením pojmu na *disegno esterno*, umelcovu vnútornú predstavu, nápad či zámer zahrnul pod v renesancii často používaný termín *disegno interno* alebo *disegno*

---

<sup>55</sup> Giorgio VASARI, „Le vite dei più eccellenti architetti, pittori et scultori italiani“, in: G. BALDIN BROWN (ed.), *Vasari on Technique*, Londýn: J.M. Dent & Company 1907. Preklad: Katarína Hládeková.

<sup>56</sup> KROUPA, Školy dějin umění, s. 48, 60-62, 79.

*concetto*.<sup>57</sup> Sám výraz *disegno* znamenal okrem všeobecného zastrešenia umeleckého diela ako takého i kresbu, ktorá sa začala považovať za základ všetkých umení. Umenie Florencie a Ríma zodpovedajúceho obdobia (1530–1565) sa dokonca označovalo za kresliarske umenie (*arti del disegno*).

Možnosť orientácie v procese vytvárania umeleckých diel vytvorila tlak na oddeľovanie vnútornej podstaty diela od jeho realizácie, alebo ako tvrdí historik umenia Jiří Kroupa (1951–) na oddeľovanie „umeleckého pojatia“ od „praktického prevedenia“<sup>58</sup> diela. Citujem: „Toto diferencované pojímaní původně jednotně a abstraktně chápaného fenoménu s sebou přinášelo větší zájem kritiků a znalců o oddělení *uměleckého pojetí* každého jednotlivého tvůrce a jeho *praktického provádění* uměleckého díla.“<sup>59</sup> Termín *disegno interno* potvrdil konceptuálny charakter kresby a jej neoddeliteľné prepojenie s ideovou stránkou diela (výraz *concetto* v taliančine znamená poňatie, koncepcia, idea, nápad). Ustálenie diferenciácie „sveta ideí“ umeleckých diel a „sveta ich realizácií“ vnieslo načas väčšiu istotu do ontológie umeleckých diel. Pradávný spor formy a konceptu navrhnuté kodifikácie ale skôr prehĺbili, než vyriešili a jeho dedičstvo pretrvalo v umení až do súčasnosti.<sup>60</sup>

Na konci 17. storočia došlo k prehĺbeniu záujmu o spôsob kresliarskej práce. To viedlo k rozlišovaniu „kresby“ podľa funkcie, akú zohrávala v procese vytvárania umenia vo vzťahu k už hotovému umeleckému dielu (mysliac sochu, maľbu a architektonickú stavbu). Baroková kodifikácia, vychádzajúca hlavne z prác Filipa Baldinucciho (1624–1696) a Antonia-Josepha Dezaquillier d'Argenvilla (1680–1765), zložitým spôsobom diferencovala maliarske, sochárske a architektonické skice od ich realizácií.<sup>61</sup> Výraz *model* chápaný v kontexte procesu vytvárania hmotných umeleckých realizácií sa dnes najčastejšie vzťahuje k skulpturálnym objektom, realizovaným v zmenšenej mierke. Renesančno-baroková kodifikácia bola ambivalentnejšia v tom, čo označovala za model. Za model (či jeho súdobé talianske verzie *modello*, *modellino*, *modelletto*) považovala okrem prípravných trojrozmerných materiállových skíc (modelov) k sochám, či architektonickým stavbám i skice k dvojrozmerným obrazom. Okrem etymologických derivátov výrazu *model*, kodifikácia obsahovala množstvo ďalších kategórií detailne popisujúcich rôzne fázy a aspekty tvorivého procesu, ako napr. *skizzo*, *pensiero*, *bozzetto* a *ricordo*.<sup>62</sup>

Na základe renesančno-barokovej kategorizácie, v ktorej trojrozmerné i dvojrozmerné skice zastávali podobnú pozíciu, som sa pre potrebu naplnenia zámerov dizertačnej práce rozhodla rozšíriť chápanie výrazu *model* z výlučne sochársko-architektonickej kategórie aj na oblasť

---

<sup>57</sup> FREEDBERG, *Peter Paul Rubens*, s. 15.

<sup>58</sup> KROUPA, *Umělci, objednavatelé a styl*, s. 275-276.

<sup>59</sup> *Ibid.*, s. 275-276.

<sup>60</sup> Pre viac informácií viď KROUPA, *Školy dějin umění*, s. 48, 60-62, 79.

<sup>61</sup> KROUPA, *Umělci, objednavatelé a styl*, s. 275.

<sup>62</sup> Viď prílohu práce 6.1 *Slovníček pojmů*.

maliarskych a kresliarskych skíc. Maliarske a kresliarske skice pokladám v postkonceptuálnom zmysle za modely implicitne manifestujúce konceptuálnu stránku diela. V tejto nadväznosti sa preto budem bližšie venovať tomu, ako sa vyvíjali modely výtvarno-umeleckých diel, čiže sôch a hlavne obrazov a tiež tomu, ako sa vyvíjali modely architektonických diel.

## 2.1.2 Skica ako model

Chápanie skíc ako historickej formy modelov vychádzalo z ich technickej úlohy, ktorú zohrávali vo vzťahu k realizovanému maliarskemu alebo sochárskemu dielu. Rozvoj týchto technologicko-prezentačných modelov vychádzal z potreby 1./ zjednodušiť proces technologicky náročnejšej realizácie a 2./ prezentovať predstavu hotového diela v zjednodušenej materializovanej podobe investorom. Podobné pomôcky využívali v tvorivom procese i architekti. V prípade výtvarného umenia nie je ich terminológia taká jednoznačná ako v architektúre. V umení hovoríme o olejových a kresliarskych skiciach, modeloch, maketách, atď. Teoretickú podporu nachádzajú v súdobých traktátoch Giorgia Vasariho (1511–1574) a Lodovica Dolce (1508/10–1568). Umelci si diela pôvodne skicovali kresbou na papier, no už koncom 16. storočia začali pod tlakom protireformácie vytvárať skice olejové.<sup>63</sup> Uchádzali sa s nimi pri zákazkách na veľkoformátové diela o priazeň a schválenie u patróna. Nešlo pritom o žiadne uspokojenie vkusu, ale o nutnosť postrážiť „ortodoxnú ikonografiu a jasný vizuálny jazyk“ ako dôležité prostriedky v boji proti reformácii<sup>64</sup> z roku 1517. Preto neprekvapuje, že slovami historika Jona L. Seydla (1969–), „olejová skica sedemnásteho a osemnásteho storočia bola viac prepojená s *invenzione*, alebo s intelektuálnym a kreatívnym podielom umelca, než so spontánnym pozorovaním prírody a snahou o vernú nápodobu.“<sup>65</sup>

Intelektuálny a kreatívny podiel umelca a súčasný tlak na požadované naplnenie technologických a obsahových požiadaviek znamenali, že skiciam sa často venovala obrovská pozornosť. Vzťah hotového umeleckého diela a jeho skice (modelu) je preto ambivalentný. Dielo Petra Paula Rubensa (1577–1640) je v histórii umenia špeciálnym príkladom tejto nejednotnosti. Jeho obrovské plátna vznikali pod rukami maliarov jeho dielne. On sám bol hlavou, zdrojom nápadov a kreatívnych riešení a manažérom svojich podriadených. Výsledky sú mimoriadne

---

<sup>63</sup> Záujem historikov umenia sa na olejové (a prípravné) skice upriamil v posledných cca 40 rokoch, čo zmenilo i spôsob hodnotenia a interpretácie celého daného historického obdobia. Išlo o historikov ako: Linda Freeman Bauer, Oreste Ferrari, Irving Lanvin, Jon L. Seydl, v českom kontexte o Jiřího Kroupu.

<sup>64</sup> SEYDL, *Fifteen Oil Sketches* Giambattista Tiepolo, s. 10.

<sup>65</sup> *Ibid.*, s.10. (Záujem o prírodu sa na olejových skiciach ako samostatný žáner objavil až koncom 18. storočia.)



pôsobivé, čo do veľkosti a veľkorysosti. Aj napriek tomu, že sa Rubens osobne podieľal na dokončovacích prácach, týmto maľbám často chýba voľnosť a pravdivosť rukopisu, ktorú dokladujú jeho olejové skice.<sup>66</sup> Historik umenia David Freedberg (1948–) opisuje Rubesov kreatívny proces ako poradie nasledujúcich úkonov: a/ autorská skica hrubého nápadu (alebo nápadov) realizovaná pomocou pera a atramentu, b/ olejová skica, v ktorej majster upresnil podobu kompozície a farieb, c/ realizácia maľby na základe návrhu z olejovej skice (v prípade veľkoformátového diela) zhotovená asistentmi; v tomto štádiu Rubens často poskytoval asistentom a žiakom aj repertoár vzorov, ku ktorým sa pri práci mohli vzťahovať (kresby, výjavy zo života alebo architektonické detaily skicované uhl'om alebo farebným pastelom); všetky tieto čiastkové zobrazenia slúžili ako vzory pre konkrétne prvky v konečnej kompozícii, d/ ak si to komisia vyžiadala, Rubens sám dorábal finálne úpravy, čo bolo treba doplnil alebo zvýraznil, zlepšil závesy, dodal vitalitu telám, rumenec lícam či živost' krajine.<sup>67</sup>

Možno práve z dôvodu, že na niektorých dielach sa Rubens podieľal len tak, že preň vytvoril olejovú skicu (*modello*), to boli práve ony (Rubensove *modelli*), ktoré sa v umení ako prvé emancipovali a začali cenit' ako samostatné kategórie umeleckých diel. Vďaka svojej vysokej kvalite (v mnohých ohľadoch prevyšujúcej hotové maľby) etablovali hodnotu tohto žánru a Rubens sa stal prvým umelcom, ktorého skice boli už za jeho života vysoko hodnotené inými umelcami a zbierané zberateľmi.<sup>68</sup>

Od tohto obdobia sa v umení považujú skice za legitímne umelecké vyjadrovacie médium. Po Rubensovi sa maliarske skice stali bežnou umeleckou praxou a umelci vyvíjali spôsoby, akými tento nový umelecký druh, čo najlepšie technicky ovládnuť a to hlavne vo Francúzsku, Taliansku a v severských štátoch. Aj keď rola maliarskej skice zostala funkčne-praktická, vďaka záujmu zberateľov sa ustálila aj ako komodifikovaný objekt.

Intelektuálny a kreatívny podiel umelca, ktorý sa zvýraznil zvýšeným záujmom o skice, vniesol do kontextu uvažovania o umeleckej práci aj otázku autonómneho umeleckého prejavu. Samotná legitimita autonómnej umeleckej kreativity je vynálezom renesancie. Renesančné myslenie totiž kreativitu vydělilo ako samostatnú časť procesu vzniku umeleckých diel a nastolilo prísnu štruktúru a platnosť fixných pravidiel. Aj keď boli stredovekí umelci uväznení v systéme prísneho kopírovania, mnohé indície smerujú k tomu, že už stredoveké diela vznikali ako výsledok dopredu nepremysleného, priameho tvorenia.<sup>69</sup> Klasická kunsthistorická kategorizácia, vychádzajúca z renesancie, pracuje s vlastnou terminológiou foriem umeleckého procesu a je v pomenovaní podrobná. V chápaní významov východiskových termínov, dotýkajúcich sa záujmu

---

<sup>66</sup> FREEDBERG, Peter Paul Rubens, s. 8.

<sup>67</sup> *Ibid.*, s. 8-9.

<sup>68</sup> SEYDL, Fifteen Oil Sketches Giambattista Tiepolo, s. 10-12.

<sup>69</sup> LAVIN, 'Bozzetto Style', s. 1182.

tejto štúdie sa ale dajú nájsť aj menšie nezrovnalosti, väčšinou sa týkajúce toho, či je jeden z daných výrazov aplikovateľný len na sochu, maľbu alebo architektúru. V kodifikácii Filippa Baldinucciho (1625–1696) v slovníku *Vocabolario toscano dell'arte del disegno* (1681) je výraz *modello* „rezervovaný“ pre sochu a architektúru a výrazy *bozza* a *abbozzo* reprezentujú samostatné olejové (maliarske) skice, neskorší výraz *macchia* je priradený kresbám a maľbám, „vytvoreným s mimoriadnou ľahkosťou, harmóniou a čerstvosťou, takmer bez atramentu či farby, takmer neviditeľne, akoby ich ani nevytvorila ruka remeselníka, ale akoby sa samé zjavili na papieri či plátne.“<sup>70</sup> Súčasná austrálska historička umenia Jaynie Anderson v príspevku o Tiepolovej maľbe *Kleopatrina hostina* (1743–1744), definuje *bozzetto* ako prvý návrh pre kompozíciu a nahrubo zadanú maliarsku skicu. Termín, ktorý je odvodený od výrazu *bozza*, „predpovedá dôležitosť formatívneho momentu pre umelecké dielo.“<sup>71</sup> Naopak, *modello* (iná obdoba maliarskej skice) malo byť vytvorené výlučne pre prezentáciu mecenášovi, za účelom získania jeho súhlasu, komentárov, prípadne návrhov na zmeny a hlavne slúžilo ako podklad na zaplatenie.<sup>72</sup>

V českom prostredí sa používa kategorizácia, ako je popísaná v *Slovníku pojmů z dějin umění. Názvosloví a tvarosloví architektury, sochařství, malby a užitého umění* ako ho zostavili Oldřich J. Blažíček a Jiří Kropáček.<sup>73</sup> Vybrané pojmy citujem v prílohe 6.1 *Slovníček pojmů*. Od vyššie popísaného sa tieto kategórie takmer neodlišujú, výrazy *bozzetto* a *modello* (a *modelletto*, príp. *modelino*) rozširujú i na skice sochárske, skicu kresliarsku vyčleňujú z všeobecnejšej kategórie *skica* resp. *skizza*, prípadne v užšom význame prvotnej skice na kresliarsku a sochársku skicu – *pensiero*. K vymenovaným výrazom pre úplnosť je snáď potrebné pridať i výraz *ricordo*, používaný vo význame jednak kópie skice, *modella* alebo *bozzetta* alebo i vo význame tzv. *pseudoskice* alebo *redukce*, t.j. diela, zmenšeniny, zhotovenej podľa hotového diela.<sup>74</sup>

Pripustenie možnosti, že kategorizácia (i historických) diel<sup>75</sup> nie je rigidná, a že závisí od prizmy nahliadania, podrýva snahu o dodržanie vymedzených kategórií a vedie k spochybneniu ich kritérií. To, čo v jednom prípade zastáva jednu kategóriu, v druhom potom môže zastávať inú. Komplikácia, ktorá zo zneistenia pozície vymedzených kategórií vyplýva, môže vyústiť do situácie spochybňujúcej (aj nominálnu) hodnotu umeleckého diela. Najlepšie to dokladá citát

<sup>70</sup> SEYDL, *Fifteen Oil Sketches* Giambattista Tiepolo, s. 15.

<sup>71</sup> Jaynie ANDERSON, *Tiepolo's Cleopatra*, Melbourne: Macmillan Art Publishing 2003, s. 94.

<sup>72</sup> *Ibid.*, s. 94.

<sup>73</sup> Oldřich J. BLAŽÍČEK – Jiří KROPÁČEK, *Slovník pojmů z dějin umění. Názvosloví a tvarosloví architektury, sochařství, malby a užitého umění*, Praha: Aurora 2003.

<sup>74</sup> *Ibid.*

<sup>75</sup> Pri začleňovaní konkrétneho diela do správnej kategórie môžu nastávať komplikácie hlavne pre pozíciu súčasných historikov a muzeológov prípadne znalca umenia, pre ktorých je správne určenie hmotného historického artefaktu východiskovým bodom neskôr ovplyvňujúcim mnoho ďalších procesov, vrátane určovania hodnoty diela. To vyžaduje veľmi širokú znalosť vtedajšieho kultúrneho, sociálneho i politického kontextu. Preto sa zmienenému aspektu podriaďuje aj dnešná podoba znalectva tak, ako aj kategorizácia súčasného komoditného umenia.

maliara Sabastiana Ricci (1659–1734), predchodcu Giovanni Battistu Tiepola (1696–1770), ktorý podľa Rubensovho prípadu ako vzoru, nepovažoval za originál hotové výsledné dielo, ale jeho skicu. V korešpondencii so svojím patrónom, grófom Giacomom Tassim, pri opise jedného zo svojich diel tvrdil, že existuje rozdiel medzi výrazom *bozzetto*, používaným v rovnakom zmysle ako *modello* a medzi jeho dielom. Z toho vychádzalo, že návrh na oltárny obraz *Pápež Gregor Veľký orodujúci za duše v očistci* (cca 1734) za *modello* označiť nemohol. Nepovažoval ho totiž „len“ za *modello*, ale za dokončený obraz, dokonca za originál. Zväčšená realizácia oltárneho obrazu bola podľa neho len kópiou tejto skice a tým pádom i dielom menšej hodnoty. Naopak Giovanni Battista Tiepolo (1696–1770) označoval všetky svoje maliarske skice výrazom *modello*.<sup>76</sup>

Za dôvod toho, v čom skice predbiehajú fyzické originály, sa dá považovať sviežosť výrazu, blízkosť umelcovej pôvodnej predstave, miera improvizácie. Existujú štúdie, ktoré dokonca klasickú kategorizáciu spochybňujú dokladaním neprirodzenosti delenia kreatívneho procesu na ideovú a realizačnú časť. Napríklad súčasný americký historik umenia Irving Lavin (1927–) sa v práci *Bozzetto style* zaoberá otázkou potreby prvopočiatočného plánovania tvorby umeleckého diela, výhodami či nevýhodami rozdelenia umeleckého procesu na skicu/model a realizáciu, ako aj charakterom týchto fáz. Zdá sa, že „zatiaľ čo si remeselná realizácia vyžaduje predchádzajúcu skúsenosť a expertízu, samotný akt kreativity vychádza z viac-menej podvedomej kultúrnej a profesijnej pamäte a môže byť autonómny a nepremyslený.“<sup>77</sup>

Čerpanie z „podvedomej kultúrnej a profesijnej pamäte“, dovoľujúce manévry intuície v protiklade k prísnemu podriadeniu sa remeselným technológiám podporil Lavin dvoma príkladmi. 1./ Ako prvý príklad na podporu svojho uvažovania opisuje objav francúzskeho historika umenia, Adolphe Napoléon Didrona (1806–1867), ktorý bol pri svojej návšteve ostrova Athos v roku 1839 svedkom freskovej výzdoby jedného z kostolov. Nielenže umelec naskicoval výjav popamäti rovno na stenu, ale aj späť svojmu učňovi diktoval biblické citáty, ktoré mali sprevádzať výjav. Didron si bol istý, že bol práve svedkom niečoho výnimočného: jeho objav mohol spochybniť dlho prevládajúci názor nutnosti rozčleňovania kreatívneho procesu na ideovú a realizačnú časť a objasniť povahu artefaktu ako jednotného výsledku činnosti, ktorá je zároveň manuálna i intelektuálna. Nakoniec sa čiastočne tento prejav geniality vysvetlil v rozhovore, ktorý kunsthistorik po tejto udalosti s maliarom absolvoval. Maliar Jozafát síce pracoval bez predlohy a intuitívne, ako na zdroj svojich poznatkov potrebných na vytvorenie fresky sa však odvolával na ikonografický manuál s podrobnými návodmi,<sup>78</sup> ktorého autorom bol Dionýz z Fourny (1670–

---

<sup>76</sup> ANDERSON, Tiepolo's Cleopatra, s. 94.

<sup>77</sup> LAVIN, „Bozzetto Style“, s. 1174.

<sup>78</sup> *Ibid.*, s. 1176.

1744), a ktorý nesie názov *Hermeneia*<sup>79</sup> alebo *Maliarska príručka z hory Athos*. Didron jej preklad publikoval v roku 1845.<sup>80</sup> Aj napriek tomu, že bola príručka objavená až v 19. storočí, je dokladom stredovekého systému proporcií, vychádzajúcich zo základnej jednotky dĺžky nosu, „maniera greca“ a systém z nej vychádzajúci sa stali základom pre renesančné objavy.<sup>81</sup>

Druhým Lanvinovým príkladom je podobný, ale o cca 100 rokov novší, objav nemeckého historika Robert Oertela (1907–1981), pri ktorom z historických zostatkov nástenných dekorácií z *trecenta* deduktívne vyvodil podobný záver, ktorý publikoval v eseji *Nástenné maľovanie a kreslenie v Taliansku* v roku 1940. Výsledkom bol výjav detailnej fresky maľovanej *alla prima* cez hrubú nepresnú skicu. Úloha skice bola v tomto prípade odsunutá na miesto orientačnej schémy a stratila význam kreatívnej štúdie. Tak ako v prvom zmienenom prípade sa umelecko-kreatívny proces udial v jednom kroku, priamo na stenu.<sup>82</sup>

Skice sú často živšie, autorskejšie a oveľa viac prepojené s intelektuálnym a kreatívnym podielom umelca než realizácie, a preto sa často za hotové realizácie sami považujú. Nepremyslené a priame tvorenie je však obsiahnuté i v samotných realizáciách. Ak aj existuje systém prísnych pravidiel (ako napr. baroková kodifikácia Filippa Baldinucciho alebo *Maliarska príručka z hory Athos*), podľa ktorých sa hotové diela realizovali, realizácia často prebiehala po prísnom „memorovaní“ týchto pravidiel. Dril a systém hrá rolu hlavne v predchádzajúcej príprave, aby sa v konečnej realizácii nemusel prísne zrkadliť. Úvody sa tiež často píšu až nakoniec. Uvažovanie o skici ako modeli je preto ambivalentného charakteru. V rámci procesu umeleckej prevádzky a z nej vyplývajúcej kategorizácie umeleckých diel má skica prísnu pozíciu. Tá je však v praxi neustále problematizovaná, konfrontovaná a podrobovaná kritike. Nakoniec dôkazy existencie skice ako kategórie permanentne miznú pod tlakom spochybnení, ktoré nastoľujú vznikajúce umelecké diela.

### 2.1.3 Architektonické modely<sup>83</sup>

Samotná etymológia slova *model* naznačuje súvis s modelmi, ako ich používajú architekti. Pôvodne totiž slovo *model* pochádza z latinčiny, v ktorej bol jeho originálnou formou výraz *modulus* s primárnym významom „malá mierka“. V tomto zmysle sa výraz používal v 1. storočí p.

---

<sup>79</sup> Leslie BRUBAKER, „Dionysius of Fournas“ in: Joseph R. STRAER (ed.), *Dictionary of the Middle Ages*, New York: Charles Scribner's Sons 1984, s. 191-192.

<sup>80</sup> LAVIN, „Bozzetto Style“, s. 1176.

<sup>81</sup> WITTLICH, *Literatura k dejinám umění*, s. 10.

<sup>82</sup> LAVIN, „Bozzetto Style“, s. 1182.

<sup>83</sup> Vid' aj: Albert SMITH, *Architectural Model as Machine*, Abingdon: Routledge 2004.

n. l. Nájďeme ho v spisoch Vitruvia,<sup>84</sup> ktoré po znovuoobjavení v ranej renesancii dali impulz k zavedeniu slova ako aj k posunu v jeho význame. Termín *modulus* sa mení na *modellus*, výraz ktorý už odkazuje na „formu“, to kopíruje francúzsky výraz *modelus=molde*, ktorý prechádza do anglického *mould*, „forma, odliatok, šablóna.“<sup>85</sup>

O potrebe fyzických modelov pre prácu architekta sa pravdepodobne po prvýkrát zmienil už Aristoteles (384 p.n.l.–322 p.n.l.) vo svojej *Fyzike*, keď formuloval spojenie medzi ideou a materiálom a existenciu domu podmienil transferom *eidos* (idey) od architekta na materiál.<sup>86</sup> Napriek tomu, že bola táto teória formulovaná pomerne skoro, do aplikovanej praxe sa v podobe reálnych fyzických modelov dostala až v 15. storočí. Modely z predrenesančného obdobia nie sú dochované, ich existenciu ale dokladajú zachované obrazové výjavy na maľbách a mozaikách „často zachycujúce cirkevného sponzora, ktorý prezentuje model kostola Bohu, Ježišovi Kristovi, určitému svätcovi či náboženskej komunite.“<sup>87</sup> Príkladom môže byť napr. mozaika v Ravenne, na ktorej arcibiskup ukazuje Svätému Vitalisovi model pre jeho kostol.<sup>88</sup>

V najvšeobecnejšom zmysle slova sa architektonický model v renesancii chápal ako odraz prvotného nápadu architekta zrkadliaci sa v materiálnej podobe a ako ilustrácia sa používal, tak ako v stredoveku, na prezentačné účely. Leon Batista Alberti (1404–1472) vo svojom traktáte *De Re Aedificatoria*<sup>89</sup> analogicky tvrdil, že aj architektúra je idea pochádzajúca z mysle architekta a následne zfyzičnená v materiáli.<sup>90</sup>

Rola, akú architektonický model zohrával v architektonickom navrhovacom procese, je podobná role, akú v umení zastávali skice, olejové a sochárske modely. Chápanie modelu ako fyzickej ilustrácie architektúry, ako ho konštituoval Alberti, pretrvalo nezmenené do 19. storočia. Súčasný teoretik architektúry a architekt Matthew Mindrup navrhol dvojité chápanie modelu architektúry v histórii. „Viac než záznamami už vyvinutých návrhov, sú modely neoddeliteľnou súčasťou tvorivého, generatívneho procesu objavovania nových štruktúr.“<sup>91</sup> Ilustrácia architektúry je iba polovicou vtedajších pochopení roly architektonického modelu. Druhým okruhom je chápanie modelu ako dôležitej pomôcky pri tvorivom procese. To znamená, že *fyzický materiál*ový model sa stal tvorivým nástrojom s uplatnením, okrem tradičnej dokumentačno-ilustratívnej časti

---

<sup>84</sup> VITRUVIUS, *Deset knih o architekture*, Praha: Svoboda 1979.

<sup>85</sup> Patrick HEALY, *Model and its architecture*, Rotterdam: nai010 publishers 2013, s. 19.

<sup>86</sup> ARISTOTELÉS, *Fyzika*, Praha: Rezek 1996, s. 38.

<sup>87</sup> KING, *Remaking the World*, s.162. Preklad: K. H.

<sup>88</sup> *Ibid.*, s.162.

<sup>89</sup> Leon Battista ALBERTI, *On the Art of Building in Ten Books*, Cambridge, MA: MIT Press 1991.

<sup>90</sup> *Ibid.*, s. 34. Preklad: K. H.

<sup>91</sup> Paul EMMONS – Matthew MINDRUP, „Material Models and Immaterial Paradigms in the Rietveld Schröder House“, in: *Journal of Architectural Education*, roč. 62, 2008, č.2, s. 44-52. Preklad: K. H.

tvorivého procesu, hlavne v začiatkovej študijnej, poznávacej fáze procesu, ale aj v samotnom navrhovaní.<sup>92</sup>

Schopnosť modelu „spolupodieľať“ sa na navrhovaní budov a generovaní nových nápadov prostredníctvom ovplyvňovania tvorby materiálovými, technickými a fyzikálnymi charakteristikami zvoleného druhu modelu vo svojich spisoch spomína Marcus Vitruvius Pollio (80-70 p.n.l.– 15 n.l.). Tak, ako vo svojom traktáte *Deset knih o architektuře* podotýka, že studnicou inšpirácie architekta bola príroda a prípadne fyzikálne a chemické vlastnosti hmotného sveta. Pod vplyvom nedostatočnej kontroly architekta nad tvorivým procesom, podliehajúcej obmedzeniam materiálu, z ktorého pracovný model tvoril, sa pozícia modelu v tvorivom procese posunula z pasívnej na aktívnu.

Mindrup pri reflexii tejto tendencie používa ako príklad príbeh, ktorý sprevádzal vynález hlavice korintského stĺpu tak, ako ho opisuje Vitruvius. V hrobke mladej panny z Korintu si sochár a architekt Callimachus (cca 5 st. p.n.l.) všimol zvláštne zátišie. Nad hrobom stál kôš so strešnou škridlou na vrchu a s rastúcim akantom po stranách. Priamo na mieste a s dostupným materiálom začal Callimachus navrhovať a koncipovať to, čo dnes poznáme ako korintský sloh. Fyzický model (Vitruvius v tomto prípade používa termín *exemplár*),<sup>93</sup> ktorý architekt vytvoril, je jasným príkladom chápania modelu ako aktívneho člena tvorivého procesu.<sup>94</sup> Nahliadanie na model, ako v prípade Callimacha, má blízko k voľnému uchopovaniu architektonických modelov a ich začleňovaniu do umeleckého procesu, ktoré nastalo s nástupom modernizmu a patrí medzi základné dôvody k emancipácii modelu v umení – t.j. k chápaniu modelu ako umeleckého diela.

Obdobie renesancie zaznamenalo najväčší rozmach tvorby modelov. James Roy King v knihe *Remaking the World* spomína, že sa ich muselo vytvoriť „stovky až tisíce.“<sup>95</sup> Celá oblasť renesančných modelov je dobre známa a zmapovaná. Ako zástupné príklady môžem spomenúť stále existujúci model Filippa Brunelleschiho, kupoly Florenskej katedrály (Santa Maria del Fiore), model Rímskeho Panteónu v Miláne od Leonarda Da Vinci a 6,7 m dlhý model Chrámu Sv. Petra v Ríme od architektov Guiliana da Sangallo a Antonia da Sangallo ml.

Ďalšie historické obdobia užívania architektonických modelov už podobný rozmach nedosiahli. Druhý najväčší rozkvet architektonických modelov po období renesancie je totiž spojený až so súčasnou dobou. Za aktivátory oboch období rozkvetu modelov (v renesancii i v súčasnosti) sa dá považovať vzostup ekonomiky i vedeckého bádania. Ekonomiky preto, lebo za veľkými investíciami do staviteľstva, ktoré často slúži ako reprezentácia politickej moci, stoja investori (tu sa osvedčuje prezentačná funkcia modelu). Rozmach vedeckého bádania a s ním

---

<sup>92</sup> MINDRUP, Kurt Schwitters' Architectural Models, s. 24.

<sup>93</sup> VITRUVIUS, *Deset knih o architektuře*, Praha: Svoboda 1979, s. 55.

<sup>94</sup> MINDRUP, Kurt Schwitters' Architectural Models, s. 24.

<sup>95</sup> KING, *Remaking the World*, s.163.

súvisiaci technologický vývoj preto, lebo naznačená aktívna rola modelu v architektonickom kreatívnom výskume môže byť rozšírená i do oblasti umeleckej a určite korešponduje s rozvojom v oblasti vedeckého výskumu, v ktorom hrá v 20. a 21. storočí model prím.

Zmena vo vnímaní modelu (v upriamení pozornosti na jednotu práce s fyzickým materiálom s ideovým navrhovaním a kreativitou) v renesancii značne ovplyvnila spôsob, akým sa k architektonickému modelu vzťahujú z dnešného uhlu pohľadu umelci i architekti. V histórii, ktorá nasleduje od renesancie, sa však naďalej uprednostňovala funkcia modelu ako ilustrácie architektovej práce a ako podkladu pre investora. Z dôvodov, ktoré k tomu viedli, bolo viac. Hlavným však bolo to, že fyzické modely dobre odpovedali na prirodzené otázky každému laikovi, ktorý sa snažil preniknúť do architektonického návrhu, bez nutnej znalosti architektonického žargónu alebo predchádzajúceho vzdelania. Keďže šlo zväčša o investora, objasnenia a odpovede sa týkali otázok ceny, tvaru, estetiky, proporcií, naplnenia cieľov a požiadaviek, atď.

Obdobie utlmenia popularity modelov nasledujúce po renesancii bolo charakteristické zvyšovaním precíznosti zhotovenia. Architektonické modely v 17. storočí boli charakteristické rozvojom zobrazovacích techník. Často sa model kombinoval s rezmi, aby podal čo najviac informácií o stavbe a zároveň aj čo najviac doplnil fyzický objekt o to, čo kresliarskym náčrtom chýbalo. Špeciálnu pozornosť modelom prikladali nielen talianski architekti, ale i anglickí.<sup>96</sup>

Neoklasické obdobie prinieslo zmenu v chápaní modelov, kedy sa okrem ilustračných modelov tvorených za účelom prezentácie budúcej stavby začali tvoriť modely, ktoré by sme dnes označili ako príslušiace do hobby modelárstva. Najslávnejší modelár svojej doby bol architekt neoklasicistických vil Sir John Soane (1753 – 1837), ktorý okrem vyše 100 svojich vlastných architektonických modelov vytvoril a zozbieral obrovskú zbierku<sup>97</sup> rôznorodých modelov od častí architektur, cez otvorené hroby po romantické ruiny a iné historické modely. Zbierka je dodnes prístupná v jeho dome v Londýne.<sup>98</sup>

Veľkoleposť modelov Johna Soana je pozostatkom a zavŕšením éry, ktorej dominovala tradícia drahých, grandióznych modelov ako podmienky pre prezentáciu architektonického návrhu. Soanove modely boli vyrobené z luxusného exotického dreva, disponovali prepracovanými detailnými interiérmi s oddeliteľnými skladacími časťami, ktoré dovoľovali pozorovateľovi „skontrolovať“ precíznosť technickej realizácie. Žiaľ, práve ich extravagantná a ohurujúca kvalita a dôraz na veľký detail spôsobili predraženie modelu a zníženie jeho informačnej hodnoty. V

---

<sup>96</sup> Najznámejší architekt tohoto obdobia pracujúci s modelmi bol Sir Christopher Wren (1632 – 1723).

<sup>97</sup> Zbieraníu modelov, ako i zbieraníu ako takému, sa venovalo množstvo literatúry a rozhodne nevzniklo zbierkou Sira Johna Soane. Dá sa dokonca vystopovať až niekde do starovekého Egypta, kde bolo bežné ukladanie zmenšených objektov i objektov reálnej mierky do hrobiek. Aktivita zbierania Sira Johna Soane je zaujímavá v prelínaní práce architekta a obsesie zberateľa a predznamenáva uvoľnenie kategórie architektonického modelu do podoby, v akej ho poznáme v neskoršej dobe.

<sup>98</sup> KING, Remaking the World, s. 167-168.

prezdobených miniatúrach sa strácala informačná hodnota jednoduchších modelov. Prezentačné modely architektúry podobných proporcií sa opäť objavili až v polovici 20. storočia.<sup>99</sup>

Podobne ako pri skiciach k plošným dielam, je aj architektonický model neoddeliteľnou súčasťou tvorivého a intelektuálneho procesu „objavovania“ podstaty umeleckého diela ako i prezentácie zamýšľanej realizácie investorovi. Na rozdiel od skíc, architektonický model vo vzťahu k realizácii zostáva v určitom zmysle technickou pomôckou a dokonca možno i podmienkou. Nedochádza uňho k zámene alebo fúzii s hotovým dielom, pretože (viac než v prípade kategorizácie umeleckého procesu) potvrdzuje svoj štatút modelu ako objektu *malej mierky*.

---

<sup>99</sup> BUTTOLPH, Great Models, s. 12.



## 2.2 Emancipácia architektonického modelu a skice počas moderny

Koniec 19. storočia a počiatok 20. storočia na celom svete sprevádzali mohutné, vzájomne prepojené kultúrne a socio-politické zmeny súvisiace s 1. a 2. svetovou vojnou a následným mocenským prerozdelením Európy. Taktiež ho sprevádzal i pokrok v technických oblastiach, v matematike, fyzike, chémii, psychológii či rozvoj masových médií a sériovej výroby. Moderna ako korešpondujúci filozofický a umelecký trend priniesla zmeny a posuny do všetkých kultúrnych odvetví, teda i do umenia a architektúry. Tieto zmeny smerovali od zastaraných a nedostatočných výrazových prostriedkov k novým spôsobom vyjadrenia, ktoré mali úlohu lepšie reflektovať prebiehajúce transformácie. Či už šlo o nové materiály a techniky, vynález fotografie a kinematografie, rozvoj komunikačných médií alebo technickej reprodukovateľnosti. Došlo k zjednodušeniu procesov, vzniku alebo posilneniu nových umeleckých kategórií (fotografia, film, event, akcia, environment, performance, inštalácia, ready-made, atď.), ku kritike, zániku a k „zakademizovaniu“ kategórií a tradičných technológií, vzniku hybridných, takmer nezaraditeľných artefaktov a v reakcii na prebiehajúce zmeny hlavne k vzniku umeleckých avantgárd. Ako uvádza súčasný český filozof Tomáš Hauer, „slovo modernost má v našom slovníku nejen význam hodnotový – centrální administrativa, rozvoj průmyslu, role vědeckého poznání, masové vzdělání atd. –, ale i normativní – pokrok, emancipace západní kultury, jejíž hegemonie bude předpokladem obecné emancipace lidstva.“<sup>100</sup>

Modernistická emancipácia umenia ako takého, podrobená následnej avantgardnej kritike odtrhnutia od skutočného života a jeho opätovná integrácia do života, ako umenia už emancipovaného, zasiahla i model, ktorého primárnou úlohou bolo až do obdobia moderny byť len pomôckou tvorivého procesu. Slovo *emancipácia* znamená oslobodzovanie sa od závislosti na niečom s cieľom získať nezávislosť, vlastnú autonómiu. Podľa dnes klasického diela *Teorie avantgardy*<sup>101</sup> Petra Bürgera sa moderné umenie rozdeľuje na tri na seba nadväzujúce etapy. Prvá etapa sa zaraďuje do obdobia moderny a je charakteristická emancipáciou umenia a vznikom inštitúcií len pre umenie. Druhou je etapa medzivojnovkej avantgardy, „která v negativní reakci na modernu odmítla autonomii umění a požadovala naopak jeho převedení do životní praxe.“<sup>102</sup> Tretia etapa, povojnová neoavantgarda prebrala vonkajšie znaky historickej avantgardy, na rozdiel od nej sa ale nesnažila o kritiku modernistickej emancipácie umenia a jeho začlenenie do bežného života.<sup>103</sup>

---

<sup>100</sup> Tomáš HAUER, *S/krze postmoderní teorie*, Praha: Karolinum 2002, s. 37.

<sup>101</sup> Peter BÜRGER, *Teorie avantgardy / Stárnutí moderny. Stati o výtvarném umění*, Praha: VVP AVU 2015.

<sup>102</sup> Karel CÍSAŘ, *Abeceda věcí*, Praha: Umprum 2015, s. 44.

<sup>103</sup> *Ibid.*, s. 44.

Ako ukázala predchádzajúca kapitola, v mnohých ohľadoch bola klasická renesančno-baroková kodifikácia umenia, postavená na fázovaní kreatívneho procesu a oddelovaní ideovej od formálnej stránky diela, nevyhovujúca a problematická už v dobe svojho rozmachu. Odpoveď na otázku, ako sa v moderne zmenila rola umeleckých kategórií, sa dá nachádzať práve na príkladoch posunu pozornosti umelcov na skice a modely a na následné „obnažovanie“ tvorivej fázy umeleckého procesu ako metódy autonomizácie umenia. Síce by sa dalo povedať, že emancipácia modelu (kresliarskych a olejových skíc, architektonických a skulpturálnych modelov) začala oveľa skôr než modernou, bolo to ale až obdobie moderny, ktoré túto emancipáciu artikulovalo naplno.

Ambivalentnú pozíciu umeleckých kategórií, meniaci sa vzťah k médiu a boj o prím formy a myšlienky v rámci moderného a avantgardného vývinu umenia, budem v ďalších dvoch podkapitolách ilustrovať na

a/ emancipujúcich sa architektonických modeloch derivujúcich do podoby autonómnych umeleckých diel: 1/ jednak na príkladoch ruského konštruktivismu: na modeloch Vladimira Tatlina a Malevičových *architektonoch* ako formách modelovej *protoarchitektúry*<sup>104</sup> a 2/ na nájdených objektoch uchopovaných po vzore práce s architektonickými modelmi Kurta Schwittersa, ktoré nájdeme v rámci jeho najslávnejšieho diela *Merzbau* (1923–1937),

b/ *readymades* Marcela Duchampa ako forme modelového uchopovania nájdených objektov ako priamej reakcie na tradičnú kategorizáciu umenia a následne na jeho prácu *Boîte-en-Valise [Krabica v kufri]* (1935–1940), na ktorej ukážem jeho dejinnú nadväznosť na fázovanie umeleckého procesu.

Tieto dve línie vnímam ako korešpondujúce vývinové méty dvoch tradícií: tradície architektonického modelárstva a tradície kategorického fázovania umeleckého kreatívneho procesu.

### 2.2.1 Emancipácia architektonických modelov

Ako všetky ostatné emancipované formy prenikajúce do umenia, i emancipované architektonické modely mali „dôvody“ prieniku do umenia. Za konštruktivistickou až suprematickou tematizáciou abstraktného priestoru stálo napr. i odhaľovanie role architektúry pri formovaní verejného priestoru a vízií utopickéj spoločnosti, ktoré boli úzko (nutne) spojené s artikuláciou prostredníctvom architektonického modelu.

---

<sup>104</sup> Vid' Petr REZEK, *Architektonika a protoarchitektura*, Praha: Jan Placák –Nakladatelství Filosofia 2009.

Z ikonických moderných príkladov modelov utópie pohybujúcich sa na hrane architektúry a sochy je iste dôležité spomenúť model pre *Pamätník III. internacionály* ruského umelca, zakladateľa konštruktivizmu, Vladimíra Tatlina z rokov 1919–1920, ktorého vizuálna výstavba bola pravdepodobne po vzore Bauhausu ovplyvnená stredovekou architektúrou katedrály.<sup>105</sup> Ako píše americká historička umenia Margit Rowell Tatlinovo pochopenie „konštruktivizmu“ (zámerne v úvodzovkách) sa prejavuje v jeho koncepcii konštruktivistického objektu postaveného na vzťahu „nevyhnutnej“ fyzickej formy a sociálneho kontextu, v ktorom naplňuje potrebu alebo funkciu. Keďže každý materiál definuje súbor vnútorných vlastností, sú nimi ovplyvnené aj formy, ktoré (materiál) potenciálne generuje. Podľa Margit Rowell, je tento rešpekt voči identite materiálu u konštruktivistov vyjadrením vzťahu k prírodným živlom, procesom a zákonitostiam. Zároveň ale potvrdzuje jeho previazanosť s kategóriou architektonického modelu. Aj metafyzická interpretácia konštruktivistického objektu ide ruka v ruku s jeho fyzickou doslovnosťou a odhaľuje ambície jeho úlohy v spoločnosti: je podriadený idealistickej až utopistickej ideológii, sám však nie je a priori politický.<sup>106</sup> Rowel ďalej uvádza, že aj keď bol Tatlin, tak ako ďalší ruskí umelci, pred Októbrovou revolúciou (1917) apolitický, veril (a prejavilo sa to aj na modeli *Pamätníku III. Internacionály* z rokov 1919-1920), že špecifické materiály generujú špecifické formy (pre vnútornú logiku materiality diela používa termín *faktura* a taktiež že nové konštrukcie komunikujú špecifickým jazykom industrializácie a komunistického ideálu (*tektonika*).<sup>107</sup>

Pre *Pamätník III internacionály* vybudoval Tatlin minimálne tri modely, ktorých základom bola železná špirála rotujúca okolo kužeľu nakloneného na 45 stupňov. Geometrické tvary, charakteristické aj pre pamätník, tak i pre iné konštruktivistické objekty, mali komunikovať abstraktné rozmery komunistickej ideológie či kozmických pohybov. Rovnako mali použité materiály (najmä kov a sklo) symbolizovať nástup novej éry.<sup>108</sup> Ambivalencia snahy o autonómiu umeleckého diela sa prejavila v kontraste túžby po začlenení diela do (ideálnej) spoločnosti a jeho paralelnej prezentácii prostredníctvom (pracovného či prezentačného) modelu, teda určitej formy odkazu, utopickej predstavy či manifestu. Tento naznačený vzťah, vzniknutý vďaka moderným transformáciám umenia, môžeme vnímať ako zámerné zrovnoprávnenie architektúry a sochárstva, a tiež ako vyústenie tendencií smerujúcich k emancipácii architektonického modelu.

Možno jednoznačnejšie a výraznejšie než u Tatlina je zavŕšenie osamostatnenia architektonických modelov do svojbytných umeleckých diel charakterizovaných dôrazom na zomknutie vnútornej koncepcie diela s jeho artikuláciou v materiáli prítomné v dielach jeho o pätnásť rokov staršieho súčasníka Kazimíra Maleviča (1879–1935) a u jeho *architektonov*. Petr

---

<sup>105</sup> Margit ROWELL, „Vladimir Tatlin: Form/Faktura“, *October*, roč.3, 1978, č. 7, s. 83-108.

<sup>106</sup> *Ibid.*, s. 85.

<sup>107</sup> *Ibid.*, s. 101.

<sup>108</sup> *Ibid.*, s. 104.

Rezek v knihe *Architektonika a protoarchitektura* skúma na príkladoch diel súčasného umenia a umenia 20. storočia prítomnosť „architektonického myslenia“ pri vzniku umeleckých a architektonických diel. Hovorí, že „[a]rchitekt najprve pracuje s protorealizáciou svojich nápadov ve skicách a modeloch“<sup>109</sup> vedený *protoarchitektonickým* myslením, vnútornou logikou *protostavieb*. Tiež, že „[p]rotoarchitektúra je disciplína svébytná a samostatná, stále znovu si kladie otázku, ktorá vyjadruje jej hľadisko, shodné s ostatnými protodisciplínami. Je to otázka, čo je to, čo „ještě není“ tím, čo známe, a pritom se jím může stát. Architektúra to tedy ještě není, ale je to něco takového, co se jí stát může, protože k ní míří.“<sup>110</sup>

Jeho príkladmi, aplikáciami, sú architektonické i výtvarné diela. O Malevčových *architektonoch* sa vyjadruje ako o objektoch „pred architektúrou“ a ako o objektoch vhodných ako základ výstavnej architektúry, ako kostry expozície, ktoré sami na seba nestrhávajú pozornosť.<sup>111</sup>

Podobne pracoval aj Kurt Schwitters (1887–1948) s asamblážovanými, nájdenými objektmi pre svoj *Merzbau*, architektonickú sochu či asamblážový environment, s ktorým začal v roku 1918 a dokončil ho v roku 1933, a ktorý pozostával z transformácie minimálne šiestich izieb domu v Hannoveri.<sup>112</sup> Aj keď identifikácia *Merzbau* ako modelu môže byť sporná, v jej prospech hovorí to, že sám Schwitters, ktorý dva semestre študoval architektúru, označil *Merzbau* ako „prvé dielo Merz architektúry“.<sup>113</sup> Súhlasím s Mathew Mindrupom v názore, že s privlastnenými objektmi pracuje podobne ako s architektonickými modelmi či „trojrozmernými reprezentáciami architektúry“<sup>114</sup> v zmysle pracovného modelu, integrálnej súčasť tvorivého procesu, ktorý svojimi fyzickými a technologickými možnosťami definuje obmedzenia procesu a s metaforickými interpretáciami zvolených materiálov a ich funkcie pre spoločnosť inšpiruje ku konečnej vízii diela.

## 2.2.2 Model ako idea ako readymade: Greenberg a kritika Duchampa

Vyššie zmienené objekty som interpretovala v kontexte metodologickej príbuznosti k architektonickej tvorbe. V rámci rozvinutej polemiky nad pretrvaním a významom fázovania a kategorizácie umeleckého procesu, ako ich nastolili renesancia a barok, je potrebné spomenúť

---

<sup>109</sup> REZEK, *Architektonika a protoarchitektura*, s. 14.

<sup>110</sup> *Ibid.*, s. 14.

<sup>111</sup> *Ibid.*, s. 139,

<sup>112</sup> Karin ORCHARD, „Kurt Schwitters: Reconstructions of the *Merzbau*“, jeseň 2007, č. 8, <http://www.tate.org.uk/research/publications/tate-papers/08/kurt-schwitters-reconstructions-of-the-merzbau> (cit. 27. 2. 2018).

<sup>113</sup> *Ibid.*

<sup>114</sup> MINDRUP, Kurt Schwitters' Architectural Models, s. 25.

postavu Marcela Duchampa (1887–1968), ktorého tvorba sa, podľa najväčšieho obhajcu modernizmu Clementa Greenberga<sup>115</sup> (1909–1994), modernistickému pokroku dejúcemu sa vo vnútri média vymyká. Zároveň, ako sa pokúsím ukázať, Duchampove *readymades* stojace v opozícii ku Greenbergovej argumentácii a hlavne jeho neskoršie sebadokumentujúce edície ukazujú povahu už dobovej problematizácie štandardu umeleckých kategórií a histórie umeleckého média.

Súčasný filozof Graham Harman (1968–), jeden zo zakladateľov filozofického smeru tzv. *objektovo orientovanej ontológie* sa v eseji *Greenberg, Duchamp, and the Next Avant-Garde*<sup>116</sup> zaoberá kritikou interpretácie diela Marcela Duchampa od Clementa Greenberga. Aj keď Greenberg vo svojich textoch spomína Duchampa minimálne, hneď v úvode Harman cituje<sup>117</sup> Greenbergovu prednášku zo Sydney v roku 1968, v ktorej diferencoval kvality „dobrého“ a „zlého“ umenia, a kde nečakane otvorene kritizoval Duchampovu tvorbu. Okrem toho v nej vymenoval aj zoznam existujúcich alebo vymyslených pseudo-umeleckých diel, vzniknutých v Duchampovskej pop avant-garde a zavŕšil ho možným prehlásením Mliečnej dráhy za umenie. Sarkasticky ale nezabudol dodať, že Mliečna dráha by bola ako umenie banálna. Zjednodušene sa dá tvrdiť, že kým v Greenbergovom formalizme víťazilo Zuccariho *disegno esterna* a opačne, Duchampova tvorba poukazovala na preferenciu *disegna interno*. Ako podotýka Graham Harman, „Duchamp vždy preferoval umenie, ktoré zvädzalo myseľ, a nie oko, ktoré nazýval ‚retinálnym umením‘. Pre Clementa Greenberga ale znamenal tento prebytok *myslenia* práve smrť umenia. Inými slovami, avantgardizmus typu Duchampa zahŕňal príliš veľa vedomých volieb.“<sup>118</sup> Aj inde v eseji Graham do Greenbergovej kritiky zahŕňa celé dadaistické hnutie a píše: „...Dada berie svoje médium príliš ako samozrejmosť tým, že sa vzdáva projektu premeny zvnútra a vyzýva ho len s šokujúcimi povrchovými gestami.“<sup>119</sup>

Preferenciu idey, okrem ďalších charakteristík (odmietnutie estetického štandardu, stratégie šokovania ako základnej hodnoty umenia, odmietnutie historického a vnútorného kontextu umeleckého média a hlavne branie média za samozrejmosť) označuje Clement Greenberg<sup>120</sup> za *akademizmus*, v zmysle podcenenia významu média, stojaci v opozícii voči modernému umeniu. V greenbergovskom zmysle slova, ako uvádza Harman, je totiž umelecké médium pojaté podobne ako v práci kanadského teoretika médií, Marshalla McLuhana. V televíznom programe stoja demokraticky vedľa seba kvalitné i nekvalitné relácie či filmy a

---

<sup>115</sup> Pre úvod do toho, akú úlohu zohrával Greenberg neskôr pre konceptualizmus vid' kapitolu 2.3 *Emancipácia abstraktného modelu v konceptualizme*.

<sup>116</sup> HARMAN, *The Next Avant-Garde*, s. 251-274.

<sup>117</sup> *Ibid.*, s. 254.

<sup>118</sup> *Ibid.*, s. 255. Preklad: K. H.

<sup>119</sup> *Ibid.*, s. 259. Preklad: K. H.

<sup>120</sup> *Ibid.*, s. 259.

zapnutie určitej stanice negarantuje úroveň vysielania. Hlavný efekt totiž prináša televízne vysielanie ako také. Podobne v prípade modernistickej maľby hrá jej naratív podradnú úlohu a podľa Harmana jej pravý záujem neleží v proklamovanej plochosti obrazu, ale naopak v *hlbke* média: „...v snahe o zviditeľnenie neviditeľných hĺbkových charakteristík akéhokoľvek média ako obsahu umeleckého diela.“<sup>121</sup>

V kontexte „emancipácie“ umeleckých modelov, môžeme *readymades* chápať ako určitý druh modelov, významovo ale posunutých ďalej od chápania modelov ako prípravných pracovných skíc. Bližšie si ich možno predstaviť ako prezentačné modely, ktoré „nepredávajú“ potenciálne rozmerné či inak veľkorysé a drahé umelecké dielo, ale určitý druh uvažovania, či myšlienky. Priamejšiu súvislosť s modelmi, definovanými ako bolo naznačené v predchádzajúcej kapitole, je možné si uvedomiť až pri hlbšej analýze *readymades*.

Pôvodne mala byť *Fountain [Fontána]* (1917) zahrnutá do výstavy Society of Independent Artists v New Yorku, kvôli zamietnutiu však bola vystavená „len“ v ateliéri Alfreda Stieglitza (1964–1946), amerického fotografa, ktorý ju fotograficky zdokumentoval a fotografiu publikoval v dadaistickom periodiku *The Blind Man*. Išlo však o inscenovanú situáciu, o fotografiu, silne nasvietenu a schválne situovanú pred expresionistickú maľbu. Tak, ako i pri mnohých ostatných *readymades*, *Fontána*<sup>122</sup> síce bola signovaná, ale nedochovali sa jej rozmery, ani originálny objekt. Znamená to, že spôsob vzniku tohto *readymade* nebol ničím tradičný, ako dielo nebol uvedený na výstave, naopak jeho uvedenie bolo výsledkom „mediálnej manipulácie“. Práve význam prieniku do povedomia prostredníctvom mediálnej dokumentácie (či mystifikácie) je podľa Bettiny Funcke (1971–) v prípade interpretácie tohto diela kľúčový, čo stojí v opozícii oproti Greenbergom preferovanej interpretácii vzniku *Fontány* ako umeleckého mýtu vyvolaného šokujúcim gestom uvedenia veci každodennej potreby ako sochy.<sup>123</sup>

Ako referencia po zničenom diele ostali len fotografia a textový doprovod, ktoré sa takmer 50 rokov neskôr stali Arthurovi Schwarzovi (1924–) pracujúcemu v spolupráci s Duchampom predlohou pre 8 signovaných replík *readymade* vzniknutých na zákazku pre Galleria Schwarz.<sup>124</sup> Podobnosť *readymade Fontány* s modelom tkvie v podstate diela. Táto podstata nespočíva vo fotografickej dokumentácii, v texte, ani v masovo vyrábanom predmete dennej potreby. Dokonca

---

<sup>121</sup> *Ibid.*, s. 261. Preklad: K. H.

<sup>122</sup> Irene GAMMEL, *Baroness Elsa: Gender, Dada, and Everyday Modernity*. Cambridge: The MIT Press 2002, s. 224. (R.Mutt – odkazujúc na nemecké slovo „Armut“, čiže chudoba alebo „Urmutter“, čiže veľká matka alebo pramatka).

<sup>123</sup> Bettina FUNCKE, „Not Objects so Much As Images. A Response to Graham Harman's ,Greenberg, Duchamp, and the Next Avant-Garde“, in: Ridvan ASKIN – Paul J. ENNIS – Andreas HÄGLER – Philipp SCHWEIGHAUSER (eds.), *Aesthetics in the 21st Century. Speculations V*, Brooklyn, NY: Punctum books 2014, s. 277.

<sup>124</sup> Marcel DUCHAMP, *Fountain*, 1917, replika 1964, porcelán, Tate Londýn, 360 x 480 x 610 mm, <http://www.tate.org.uk/art/artworks/duchamp-fountain-t07573> (cit. 13. 3. 2018).

ani v jeho neskorších designových kópiách, ktoré bez váhania označujeme za materiálové modely diela. Podstata tohto diela spočíva vo *veci*. Vo *veci* existujúcej v určitom kontexte ako prototyp, ktorý je modelovo prítomný vo všetkých kópiách, v replikách a v (inscenovaných) dokumentáciách. Ako podotýka Funcke, „[fontána] premenila umenie na diskurz.“<sup>125</sup> Všetky „inštancie“ *Fontány* referujú k jednej. Tak ako skice, modely, plány, technické dokumentácie referujú k jednej architektonickej (a v histórii často i umeleckej) realizácii.

Okrem *readymades*, ktoré stáli za Greenbergovou kritikou Duchampa, považujem za dôležité spomenúť aj ďalšiu Duchampovu slávnu sériu modelov formálne stavajúcich na tradícii *modelli*. Pod názvom *Boîte-en-Valise* [Krabica v kufri] umelec vytvoril v rokoch 1935 až 1940 zmenšenú kolekciu vlastnej tvorby, ktorú by sme v súčasnom umeleckom jazyku mohli prirovnať k umeleckému portfóliu. V tomto diele sa vyššie naznačená nejasnosť charakteru artefaktu l

ežiaca medzi skicou/modelom, originálom, kópiou a dokumentáciou stáva vykreslenejšou a markantnejšou. Spor medzi *modellom* a *ricordom* spočíva v otázke reprodukovateľnosti umeleckého diela.<sup>126</sup> 69 miniatúrnych reprodukcii vlastných diel (vrátane miniatúrnych modelov *readymades*, reprodukcii na skle, fotopapieri, miniatúrnych malieb a kresieb) v edícii 300 kusov<sup>127</sup> tvorilo akúsi umelcovu inštantnú sebadokumentáciu, ktorá rozmieňala hodnotu „originálov“ a posúvala ich význam. Podobne umelec pracoval v diele *Green box* (1934), ktorá *Krabici v kufri* predchádzala, a ktorá v edícii 300 kusov tvorila doplnkové textové poznámky k *Velkému sklu*, a nakoniec aj v práci *The White Box* alebo *A l'infinif* (1966), ktorá v edícii 150 kusov obsahovala dodatočné poznámky ku *Green boxu*.

Kým emancipácia architektonického modelu upozornila na význam (verejného) priestoru a politický aspekt architektúry, emancipácia umeleckej skice otvorila problém sebareferenčnosti médií a začala hlbšie analyzovať vzťah originál – kópia – falzum, skica – realizácia – dokumentácia alebo jedinečné umelecké dielo vs. masová reprodukovateľnosť.

---

<sup>125</sup> FUNCKE, Not Objects so Much As Images, s. 279.

<sup>126</sup> Marcel DUCHAMP, *La Boîte-en-Valise*, 1935-1941, kombinovaná technika, 100 x 380 x 405 mm, National Gallery Londýn, <https://www.nationalgalleries.org/art-and-artists/483/la-bo%C3%A9te-en-valise-box-suitcase-1935-1941#related-media-anchor> (cit. 12. 3. 2018).

<sup>127</sup> *Ibid.*

## 2.3 Emancipácia abstraktného modelu v konceptualizme

Problém duality vonkajšieho a vnútorného aspektu umeleckého diela s počiatkom v rozdelení na *disegno interno* a *esterno*, ktorý otvára túto prácu, pretrvával v umení v obmenených podobách aj počas 20. storočia. Tento problém dvojitosti dospel vplyvom modernistickej snahy o očistenie média maľby konceptom „mediálnej špecifickosti“ Clementa Greenberga<sup>128</sup> do podoby radikálne zvýhodňujúcej „plošnosť“ obrazu. Podobný postoj, odmietajúci umenie minimalizmu so zámenkou nepríslušnosti kombinácie „maľby a divadla“ zastával Michael Fried.<sup>129</sup> V polovici 60. rokov sa s nástupom konceptualizmu vyhrotila (nielen) v reakcii na Greenbergovo protežovanie modernistickej maľby opačná poloha v podobe pokusu o dematerializované umenie, ktorého „materiálom“ je samotná myšlienka, a ktoré stojí zároveň s filozofiou.<sup>130</sup> Toto hnutie sa veľmi rýchlo rozšírilo na celosvetový fenomén a v našom prostredí, v tej dobe „za železnou oponou“, má silné zastúpenie a významné lokálne špecifiká.

Práve rozvíjanie postduchampovskej umeleckej tradície a prehodnocovanie vzťahu k moderne (alebo modernizmu), ktoré v západnom konceptualizme zohrávali primárnu úlohu, bolo v našom prostredí prítomné len sprostredkované. Umenie „za železnou oponou“ sa vyvíjalo v binárnom vzťahu oficiálneho a neoficiálneho prejavu a vymedzovanie sa voči modernistickému chápaniu umeleckého diela predbehlo revoltu voči umeniu oficiálnemu. To sa odrazilo aj na charaktere dematerializovaného a tým pádom i konceptuálneho umenia. Okrem ďalších prejavov, z ktorých je najmarkantnejšia inklinácia k romantizmu a poézii, sa východný konceptualizmus definoval ako zásadne politický.<sup>131</sup>

Dnes sa delenie konceptualizmu na západné a východné<sup>132</sup> považuje za zavádzajúce, pretože ako tvrdí Tomáš Pospiszyl, konceptualizmus sa dnes pokladá za fenomén zasahujúci celý svet, čím sa striktná diferenciácia a polarizácia jeho prúdov stáva takmer absurdnou.<sup>133</sup> Uznatie konceptualizmu a konceptuálneho umenia ako celosvetového hnutia s množstvom lokálne-špecifických variácií bolo v roku 1999 spätne potvrdené koncepciou i názvom výstavy *Global Conceptualism* organizovanej v Queens Museum of Art v New Yorku. Aj táto dizertačná práca preto uprednostňuje všeobecnejší termín konceptualizmus pred termínom „konceptuálne umenie“. Dôvodom je jeho potenciál zahrnúť nielen úzko definované radikálne hnutie, ale aj množstvo navzájom sa prelínajúcich tendencií. Niektoré z nich síce značia uprednostňovanie idey diela,

---

<sup>128</sup> GREENBERG, Modernistická maľba, s. 35-46.

<sup>129</sup> FRIED, Umění a objektovost, s. 47-71.

<sup>130</sup> Michaela BREJCHA, „Ke konceptu mediální špecifity a kantovské interpretaci konceptuálního umění“, *Sešit pro umění, teorii a příbuzné zóny*, roč. 9, 2015, č.19, s.40.

<sup>131</sup> Mária ORIŠKOVÁ, Dvojhlásné dejiny umenia, Bratislava: Petrus 2002, s. 115.

<sup>132</sup> *Ibid.*, s. 115.

<sup>133</sup> Tomáš POSPISZYL, *Asociativní dějepis umění*, Praha: Tranzit 2014, s. 81.



nedokážu sa ale odtrhnúť od „závislosti umenia na fyzickej forme a jeho vizuálnom vnímaní.“<sup>134</sup> Ak rozmyšľame o konceptualizme ako o všeobecnej zmene paradigmy vizuálneho umenia viazanej na určité historické obdobie, potom si prepožičiam jeho definíciu od Markéty Magidovej zo štúdie venovanej konceptuálnym textovým stratégiám a „[k]onceptuálnym umením budeme rozumieť umění 60. až 70. let 20. století, jehož základními principy jsou dematerializace, deskilling, deestetizace, institucionální kritika a důraz na výchozí koncept díla oproti jeho fyzické realizaci.“<sup>135</sup> Táto práca v ďalších kapitolách podrobuje bližšiemu skúmaniu prostriedky dematerializovaného konceptualizmu. Konkrétne sa zameriava na tie, ktoré ako abstraktné modely (grafy, vizualizačné grafiky, diagramy, množiny atď.) prenikajú do umenia z vedeckého kontextu. Prichádzajú však o mnohé z funkcií, ktorými v pôvodnom kontexte, predtým než sa emancipovali, disponovali. Nedajú sa viac interpretovať pomocou tradičných kľúčov a je potrebné nájsť kľúče nové.

### 2.3.1 Kontextualita, linearita a serialita abstraktných modelov konceptualizmu

Aby sme pochopili, ako sa premenila podoba modelu v umení pod vplyvom konceptualizmu, musíme vychádzať z konceptualizmu ako umenia založenom na texte a jazyku. Interpretácia konceptualizmu ako lingvistického umenia, t.j. umenia pracujúceho s textom ako svojím „materiálom“, je rozsiahlo rozšírená a proklamuje redukciu umeleckého diela na čistú ideu vtelenú do nematerializovaného textu.<sup>136</sup>

Doteraz práca zvažovala modely v umení v spojení s vytváraním artefaktov a ako v prípade diel Marcela Duchampa, tiež modely chápané ako určité „inštancie“ konkrétnej *idey* či *prototypu*. Na vyjadrenie čistej myšlienky, čiže na dosiahnutie ambície, ktorá v umení nemala v podobnej radikalite obdobu, siahali konceptualizmus prirodzene po prostriedkoch, ktoré najlepšie slúžili svojmu cieľu. Aj keď znakom konceptualizmu je intermediálnosť a rezignácia na mediálnu špecifickosť, stále hovoríme o konceptualizme ako o lingvistickom umení, a tým myslíme, že jeho hlavným prostriedkom je jazyk. Pozrime sa na výrok Malgorzaty Dawidek Grylickej (1976–):

Proud konceptuálního umění se zaměřoval na psaný a verbální jazyk a umění propojoval s lingvistikou. Konceptualismus zdůraznil roli jazyka v poznání a soustředil se na jeho analýzu

---

<sup>134</sup> Barbora KLÍMOVÁ, „Československý konceptualismus dnešním pohledem“, *artalk.cz*, 16. november 2017, <http://artalk.cz/2017/11/16/ceskoslovensky-konceptualismus-dnesnim-pohledem/> (cit. 14. 2. 2018).

<sup>135</sup> Markéta MAGIDOVÁ, „Absurdní racionalita konceptuálních tendencí“, in: Ondřej BUDDEUS – Markéta MAGIDOVÁ (eds.), *Třídít slova. Literatura a konceptuální tendence 1949-2015*, Praha: Tranzit 2015, s.15.

<sup>136</sup> ORIŠKOVÁ, Dvojhlasné dejiny umenia, s.104.

(autoanalýzu). Otevřel cestu jiným „jazykům“ přítomným v uměleckých výpovědích, které do té doby fungovaly mimo hranice uměleckého diskurzu - jazyk matematiky, logiky nebo filozofie. V zájmovém poli konceptualismu se objevují různé formy jazykových výpovědí: písmo jako komplex znaků nebo jeho prvků, ale také široce chápaný text, jeho struktura a způsoby prezentace (písemné, zvukové, animované).<sup>137</sup>

Vstup toho, čo Dawidek Grylicka nazýva „jazykom matematiky, logiky alebo filozofie“ do konceptualizmu, súvisel s fascináciou konceptualistov vedeckými metódami a u nás sa prejavil prevažne v postlettristickej rovine fascinácie jazykovým znakom a dekonštrukciou „jazykovej“ formy. Tým, že sa text (externé vehikulum) dostal na roveň ideí (vnútornému konceptu), vznikla ich pomyselná rovnosť a z toho plynúca tautológia, ktorú Grylicka opisuje takto: „Neoavangardní umělecký objekt (text) se stal modelem ideje. Odvolával se k sobě samému ne jako k originálu, ale jako k dokumentu. Představoval svědectví myšlenky, sám k sobě byl jediným vztažným bodem.“<sup>138</sup> Akokoľvek patovo znie táto situácia, práve ona je podľa mňa východiskovou pre chápanie prístupu, s akým prichádza postkonceptuálne umenie k materiálu. Všimnime si spojenie slov „model idey“. Že sa modelom idey stal text si môžeme, v súlade so zámerom Grylickej, vysvetľovať tak, že idea ako téma je najideálnejšie reprezentovaná samotným *médiom* diela. Tým je v tomto prípade text. Vzniknutá tautológia model-text-idea potvrdzuje obrátenie pozornosti na *disegno interno* a zároveň legitimizuje základné vyjadrovacie prostriedky. Pri doslovnom pochopení termínov *text* a *model* v nich nájdeme zvyčajné formálne prostriedky konceptualizmu: slová a skice, ale aj grafy, mapy a diagramy.

Nasledujúca dopĺňujúca definícia konštitučného systému konceptualizmu je globálnejšieho charakteru než vyššie spomenutá definícia Markéty Magidovej. Michaela Brejcha v nej navrhla možnosť prijať konceptualizmus na základe Mukařovského estetických noriem: „základními estetickými normami či kompozičními principy, jimiž se tvorba konceptuálních děl řídí, jsou seriální kompozice (serialita), kontextuální kompozice (kontextualita), či lineární kompozice (linearita) nebo nějaká jejich kombinace.“<sup>139</sup> V konkrétnych prípadoch to môžu byť formy spomínané o paragraf vyššie, teda napr. slová, skice, grafy alebo diagramy, teda umelecké formy, ktoré sa v nadväznosti na jazyk vedy v konceptualizme etablovali vo svojej emancipovanej podobe ako stratégia umelcov, inšpirovaných racionálnymi princípmi.

---

<sup>137</sup> Małgorzata DAWIDEK GRYLICKA, „Konkrétní poezie a konceptuální umění“, in: Ondřej BUDDEUS – Markéta MAGIDOVÁ (eds.), *Třídít slova. Literatura a konceptuální tendence 1949-2015*, Praha: Tranzit 2015, s.115.

<sup>138</sup> DAWIDEK GRYLICKA, Konkrétní poezie a konceptuální umění, s.116.

<sup>139</sup> BREJCHA, Ke konceptu mediální specificity a kantovské interpretaci konceptuálního umění, s. 42-44. (Citujem: „Estetická norma je podle něj (pozn. Jana Mukařovského) souborem tvůrčích pravidel či určitých tvárných principů, které předvádějí libovolný materiál do výsledného uměleckého díla.“)

Príkladom môže byť mnoho z diel tvorby Rudolfa Sikoru. Pohliadnuc na cyklus *Pyramída... Civilizácia... Diagramy (Nový krásny svet...!)* (1976) vidíme abstrahovanú „pyramídu“, vyskladanú z „tehličiek“ s alebo bez nápisu „Budúcnosť“. Každá prostredníctvom farebnosti reprezentuje, ako to napovedá aj názov diela, stav civilizácie. Dielo funguje ako sériová kompozícia. Staví na akejsi vnútornej lineárnej schéme a komunikuje v rámci kontextu umelcovho systému univerza. Každý z vytvorených variantov diela je samostatnou výpoveďou, dopĺňujúcou zmysel celej série. Vizualne prostriedky, ktoré Sikora používa, sú prostriedkami, ktoré by sme mohli zaradiť nielen do tradície vizuálnej poézie, ale aj medzi diagramy, čiže typ abstraktného modelu, komunikujúceho jazykom emancipovaným napr. z matematickej štatistiky.

Súvislosť medzi emancipáciou abstraktných modelov, prenikajúcich do konceptualizmu a Brejchou vymedzenými konštitučnými prvkami konceptualizmu leží v tom, že Brejchou vymedzené pojmy *linearita*, *sériovosť* a *kontextuálnosť* môžu byť považované i za konštitučné prvky modelov.<sup>140</sup> Aby som tento predpoklad podrobila analýze, k dielu *One and Three Chairs*, 1965 Josepha Kossutha,<sup>141</sup> na ktorom Brejcha pozoruje „sériovú kompozíciu“, pripájam štrukturálne podobné dielo Marcela Broothearsa (1924–1976) – *Pipes et formes academiques* 1969-70 a dielo slovenského konceptualistu Alexa Mlynarčíka *Akusticon*, 1969–1973. Zmienené práce volím so zámerom ich komparácie s „prototypovým“ experimentom sociolingvistu Williama Labova (1927–) z roku 1973.

Pochopenie princípu sériovej kompozície na diele Josepha Kossutha *One and Three Chairs*, 1965 sa zakladá na predložení kontextu mediality diela a otázky povahy vizuálnej reprezentácie. Vzťah skice a realizácie, tým pádom i formy ako percepčnej stránky diela a obsahu ako jeho vnútornej koncepcie, je v tomto diele externalizovaný a dekonštruovaný. Spomeňme si na zložitosť súvislosti kategórií *kresliarskeho umenia* deleného na maľbu, sochu a architektúru ako na komplikované vzťahy kategórií a štádií v procese vytvárania umeleckého diela, za ktoré „mohla“ baroková kodifikácia. V diele *One and Three Chairs* (1965) sú predložené tak, že sú si všetky rovné a o čo viac, nemôžu bez seba existovať. Jedine všetky tri stoličky nám podajú najpresnejšiu predstavu o reálnej stoličke. *One and Three Chairs* (1965) je ikonickým dielom a v umení určitým medzníkom. Nedá sa ani chcieť od všetkých konceptuálnych diel, aby prízvukovali to isté. V porovnaní s postupom práce architekta, ktorý proklamovanú triadickosť modelu, skice a vizualizácie kanonicky dodržiava dodnes sa dá Kossuthova práca interpretovať ako odhalenie umenia ako modelu. Delenie procesu navrhovania, kreatívneho koncipovania a vytvárania (budovania) architektonických diel si (nutne) zachovalo oddelenú fázu prípravy a realizácie. Zároveň, ak sa zameriame na proces tvorby, nájdeme v ňom kategórie: skica, model pracovný,

---

<sup>140</sup> Viac sa širokej definícii pojmu model venujem v kapitole 2.4.2 *Modely v rozšírenom poli postkonceptualizmu*.

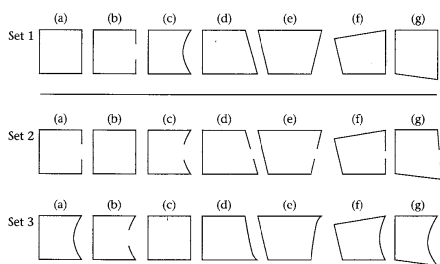
<sup>141</sup> BREJCHA, Ke konceptu mediální specificity a kantovské interpretaci konceptuálního umění, s. 44.

model prezentačný, technická kresliarska dokumentácia, vizualizácia. Druhá práca, ktorej autor je Marcel Broodthaers (1924–1976) *Pipes et formes academiques* z rokov 1969–1970 prezentuje obraz, ktorý pozostáva zo série piktogramov, zobrazujúcich základné geometrické telesá, doplnené o piktogram fajky. Ponúka sa nasledujúca interpretácia: cez takmer vedecky (alebo aspoň technicky) spracovanú piktogramickú vizualizáciu hlása dielo rovnosť modernistických a avantgardných foriem. Umenie už nemusí byť vyčistenou geometriou, môže ním byť hocičo. Napríklad Magrittova *Fajka* (1928–1929), ktorá nie je fajkou, rovnako ako ňou nie sú geometrické telesá. Popri rozvíjajúcej sa polemike sú zaujímavé dva momenty, ktoré naznačujú súbežné kultúrne zmeny. Prvým je kvázitechnické poňatie diela. Odosobnene referuje o dematerializovanej idei, ale zároveň „materializuje“ vedecký spôsob zobrazovania informácií. Použitý materiál je email na plastovom reliéfe, rozmery diela 96,3 x 121 cm, dielo je signované autorovými iniciálami, číslované a datované, konkrétna reprodukcia pochádza z aukčného domu Christie's a má číslo 3/7.<sup>142</sup> Druhým momentom je interpretácia obrazu ako diagramickej množiny, istého súboru, zahŕňajúceho prvky jednej kategórie. V tretej vybranej práci *Akusticon* (1969–1973) používa Alex Mlynarčík (1934– ) kombináciu vizualizácie a technickej kresby na „racionálne“ opísanie nemožnej utopickej budovy Acusticon „Hommage à Miroslav Filip“. Všetky prvky diela predložené naraz dávajú komplexnú, dopovedanú správu o navrhovanej „idei“, predložené nezávisle od seba, ponúkajú jej fragment či aspekt.

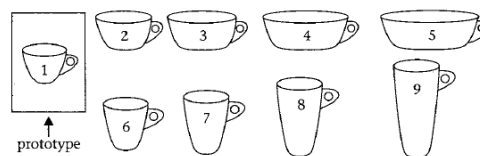
Inou interpretáciou *sériovosti* ako predpokladu konceptualizmu je nahliadanie na sériu nie prostredníctvom rozlíšenia jednotlivých prvkov série, ale prostredníctvom nahliadania na sériu ako na súbor. Súbor tvarov – piktogramov z Broodthaersovho diela alebo sériovosť Kossuthových stoličiek pripomína obrázkové súbory, používané v experimentoch v tej dobe nového odboru kognitívnej lingvistiky, ktorý vyvíjal svoju teóriu prototypov a s ňou súvisiacu teóriu kognitívnych modelov. Na obrázku č.1 vidíme súbor tvarov použitých kognitívnou psychologičkou Eleanor Roschovou (1938– ) v roku 1973 pri „prototypových“ experimentoch. Ďalší obrázok (obr. 2) zobrazuje výber z kresieb objektov pripomínajúcich šálku, ktoré použil pri svojom slávnom „prototypovom“ experimente z rovnakého roku sociolingvista William Labov (1927– ). Prostredníctvom testovania dobrovoľníkov určoval, ktorý z obrázkov najviac respondentov označí ako šálku. Neexistuje totiž jeden presný vzor šálky. To, čo existuje je centrum a periféria. Teória prototypu stojí v opozícii proti presným aristotelovským kategóriám a nielenže skúma vágnosť kategórií, centrálny a periférny význam, ale tým, že dokázala spochybniť objektivistické kategorizovanie vo vede, nahrala umeniu ako dôležitému spôsobu spoznávania sveta.<sup>143</sup>

<sup>142</sup> Marcel BROODTHAERS, *Pipe et formes académiques*, 1969-1970, Galerie Albert Baronian Bruselm, 863 x 1210 mm, <https://www.christies.com/lotfinder/Lot/marcel-broodthaers-1924-1976-pipe-et-formes-5503182-details.aspx> (cit. 19. 4. 2018).

<sup>143</sup> Tejto téme sa podrobnejšie venujem v kapitole 3.3 *Kognitívny model*.



Obr. 1



Obr. 2

„Seriálna kompozícia“ je nakoniec výsledkom sériovosti médií, a to na úrovni kultúry v najširšom zmysle slova. Nie je ovplyvnená výlučne vývinom umenia, ale je skôr syntézou rôznych vplyvov. Podľa Jaya D. Boltera a Richarda Grusina, „[n]aša kultúra chce naraz médiá multiplikovať i vymazať všetky stopy mediácie, ideálne, chce svoje médiá vymazať práve v akte ich multiplikácie.“<sup>144</sup> Bolter a Grusin tvrdia, že médiá (zahŕňajúce klasické médiá i médiá digitálne) oscilujú medzi tendenciou k neviditeľnosti (*imediáciou*) alebo k zvýrazneniu (*hypermediáciou*). Oba termíny zastrešuje *remediácia*, prostredníctvom ktorej sa nové médiá vždy vzťahujú k médiám starším, existujú ako ich „vylepšení“ nasledovníci, pokúšajúci sa o neustále väčšiu autenticitosť sprostredkovanej skúsenosti.<sup>145</sup> Táto snaha potom vedie k dvom protichodným výsledkom: *Imediácia* je v tomto zmysle tendencia médium, čo najviac upozadiť a „zneviditeľniť“ tak, aby ho divák nevnímal, a aby sa sústredil len na jeho vnútorný obsah. Takáto neviditeľnosť sa v radiálnej podobe objavuje vo virtuálnej realite. *Hypermediácia* je opačného charakteru, zautentičnenie skúsenosti implicitne prináša i mediálne zmeny a posuny, ktoré sú tým výraznejšie, čím je výraznejší posun k autenticite. Tento posun sa totiž buduje na tradícii starých médií ako je maľba, fotografia, film a televízia.

Typické dokumentačné médiá sériovej kompozície spracovávajú jednu ideu. Podobne každý umelecký model alebo skica, v sebe nesie význam konceptuálnej sériovej kompozície. A to aj vtedy, keď sám nie je vystavený v spoločnosti svojich sériových partnerov. V súvislosti s vedeckými modelmi sa o modeloch často hovorí v množnom čísle. Existujú vedľa seba ako rôzne cesty riešenia jednej úlohy. Sériová kompozícia je v tomto chápaní implicitnou charakteristikou vedeckého modelu, ktorý v emancipovanej podobe do umenia preniká prostredníctvom konceptualizmu.

<sup>144</sup> Jay David BOLTER – Richard GRUSIN, „Imediace, hypermediace, remediace“, in: Tomáš DVOŘÁK (ed.). *Kapitoly z dějin a teorie médií*, Praha: VVP AVU 2010, s. 69-93. alebo Jay David BOLTER – Richard GRUSIN, *Remediation: Understanding New Media*, Cambridge, MA: MIT Press 2000, s.5.

<sup>145</sup> BOLTER – GRUSIN, *Imediace, hypermediace, remediace*, s. 69-93.

### 2.3.2 České a slovenské špecifiká modelu v konceptualizme

V českom prostredí nebolo konceptuálne umenie v 60. a 70. rokoch zastúpené tak výrazne ako v okolitých krajinách. Na rozdiel od Česka sa na Slovensku sformovala silná vlna umelcov, hlásiacich sa ku konceptualizmu inšpirovaného západom<sup>146</sup> a zároveň špecifická fascinácia vesmírom opakujúca sa prakticky u všetkých slovenských konceptualistov. Vesmír je u nich ako motív zásadný najmä z toho dôvodu, že výstava bola v ich ponímaní metaforicky chápaná ako model vesmíru. Avšak ako som naznačila vyššie, medzi charakteristiky „východného“ konceptualizmu sa v nadväznosti na Borisa Groysa (1947– ) považuje aj inšpirácia (nemeckým) romantizmom, ktorá je markantnejšia v prístupe českých umelcov (ako napr. Jiří Kovanda, ktorého „romanticko-konceptuálna“ tvorba sa po nežnej revolúcii dokázala zaradiť do svetového kontextu). Aby som dotvorila obraz o charaktere konceptualizmu na území vtedajšieho Československa, spomeniem ešte historika umenia Tomáša Štraussa, ktorý označuje slovenský koncept ako „konfúznú a teoreticky nečistú syntetickú, materiálovú tendenciu.“<sup>147</sup> Aj keď sa väčšinou nehovorí o spoločnej verzii československého konceptualizmu, podľa môjho názoru je vzhľadom na existenciu spoločných znakov v oboch kontextoch je podľa môjho názoru príhodné tento pojem pracovne zväziť.

Ak prijmeme ideu spoločnej verzie konceptualizmu, potom dva hlavné, vzájomne prepletené, faktory, odlišujúce náš (československý) konceptualizmus od konceptualizmu svetového sú politická angažovanosť a metaforický poetický jazyk. Politickú angažovanosť spomína, vychádzajúc z myslenia Borisa Groysa, Mária Orišková, keď uvádza, že „... je zrejmé, že v krátkom liberálnom období okolo 68. roku v strednej Európe fungovalo konceptuálne umenie zapadajúce do idiomu svetového konceptu, fluxu a akcionizmu. Východný, respektíve stredoeurópsky koncept so svojimi lokálnymi špecifikami možno však považovať jednoznačne za politický.“<sup>148</sup> Metaforický a poetický jazyk sú znaky prináležiace pravdepodobne viac českému a slovenskému kontextu, čo potvrdzuje i Ján Kralovič v recenzii na výstavu *ČS koncept* (2017), realizovanú v Brne: „Český a čiastočne i slovenský koncept viacej ako s kritickým potenciálom diel pracuje s metaforou, poetizáciou každodennosti, v akčných polohách s telesnou situovanosťou, telom ako znakom.“<sup>149</sup>

---

<sup>146</sup> Tomáš POSPISZYL, „Od výtvarného umění ke konceptuální literatuře“, in: Ondřej BUDDEUS – Markéta MAGIDOVÁ (eds.), *Třídít slova. Literatura a konceptuální tendence 1949-2015*, Praha: Tranzit 2015, s. 250.

<sup>147</sup> Vid' Beata JABLONSKÁ, „Spor o slovenské ‚More‘“, *Sešit pro umění, teorii a příbuzné zóny*, roč. 7, 2013, č.15, s. 11.

<sup>148</sup> ORIŠKOVÁ, Dvojhlásné dejiny umenia, s. 114-115.

<sup>149</sup> Ján KRALOVIČ, „Konceptuálne umenie v rozšírenom poli“, *artalk.cz*, 16. november 2017, <http://artalk.cz/2017/11/16/konceptualne-umenie-v-rozsirenem-poli/> (cit. 12. 2. 2018).

Oba tieto faktory, politická angažovanosť i poetickosť, hrali duet proti doslovnosti popisného jazyka socialistického realizmu. Kým sú formálne aspekty stredoeurópskeho konceptualizmu do veľkej miery ovplyvnené západnými vzormi a neprinášajú zásadné inovácie, dematerializované umenie vznikajúce na „pozadí ‚socialistickej skutočnosti‘ politických hesiel“<sup>150</sup> po obsahovej stránke kritizuje spolitizovanú spoločnosť i umenie. Mária Orišková píše: „Ak sú spomínané happeningy realizované práve v spoločenskom kontexte socialistického štátu, vonkoncom ich už nemožno chápať iba ako nevinné hry a slávnosti, ale skôr ako stratégie reagujúce na existujúce oficiálne rituály a formuly. Ide o stratégie konfrontačnej povahy v podobe metafory, alegórie, alúzií, podobenstiev.“<sup>151</sup>

Californského umelca B. Wurtza (1948–), ktorý vytvára jemné skulpturálne asambláže od 70. rokov 20. storočia, umelecká scéna objavila až na začiatku 10. rokov tohoto storočia (v roku 2011 prebehla v Metro Pictures v New Yorku výstava podrobne mapujúca jeho dielo).<sup>152</sup> S nájdenými predmetmi pracuje takmer intímne. Komorný charakter a malá mierka jeho prác rezonujú najlepšie zasadené do priestorovo veľkorysej prázdnoty galérie. Vo svojom diele, *Untitled (slide cube)* (1979) spojil rámy diapozitívov a vytvoril minimalistické dielo, kocku miniatúrnych rozmerov (6 x 6 cm). „V tomto recyklačnom projekte Wurtz tiež zbiera roztrúsené kúsky akademického sochárskeho slovníka, nat’ahujúc naše očakávania ďaleko za plochu obrazu do jemného, znepokojujúceho, ale vysoko autonómneho umeleckého diela.“<sup>153</sup>

Jeho záujem odkazuje k recyklácii, konzumu a určitým spôsobom (možno) reaguje na minimalistickú tvorbu Richarda Serru, konkrétne na jeho sochu *Tonová podpora (Dom z kariet)* a nemá angažovaný politický podtext. Zdanlivo podobný princíp môžeme nájsť u Jiřího Kovandu, ktorý na začiatku 80. rokov tvoril podobne jemné minimalistické miniatúrne objekty, dočasného performatívneho charakteru, zasadené do mestského exteriéru, po ktorých zostala len dokumentácia (na rozdiel od predajných Wurtzových artefaktov). *Věž z cukru* (1981) sa skladá z deviatich cukrových kociek naukladaných na seba a nápadne ponúka možnú interpretáciu ako parafrázu *Nekonečného stĺpu* Constantina Brancusiho z roku 1918, ikonického diela, ktoré definovalo základné princípy modernej abstraktnej sochy. Podstatnou je v tejto práci aj politická rovina diela, ilustrujúca dočasnosť a pasivitu voči veľkým zásahom a premenám spoločnosti.

Keď v *Srovnávací studii* Tomáš Pospiszyl oddeľuje Kolíbalove diela *Stůl* či *Jedno podpírá druhé* od minimalizmu Richarda Serru, píše, že majú „charakter modelů, nad kterými se divák sklání a vnímá je svrchu v pozici pozorovatele, nikoliv účastníka.“<sup>154</sup> S podobným odstupom sa

---

<sup>150</sup> ORIŠKOVÁ, Dvojhlasné dejiny umenia, s. 115.

<sup>151</sup> *Ibid.*, s. 115.

<sup>152</sup> Jessica BARAN, „B Wurtz“, *Art in America*, december 2012, <https://www.artinamericamagazine.com/reviews/b-wurtz/> (cit. 17. 2. 2018).

<sup>153</sup> <http://gregorpodnar.com/b-wurtz> (cit. 15. 2. 2018). Preklad: K. H.

<sup>154</sup> POSPISZYL, *Srovnávací studie*, s. 140.

pozeráme i na diela českého (a slovenského) konceptualizmu, kombinujúce politickú angažovanosť, metaforu a poetický jazyk, pretože sú vnútorne postavené na alegorickej schéme alebo modeli.

### 2.3.3 Modely „papierovej architektúry“

V roku 1975 bola usporiadaná výstava *The Architecture of the École des Beaux Arts*, na ktorej boli vystavené architektonické modely takej kvality, že Arthur Drexler vo svojom príspevku v zborníku, ktorý výstavu nasledoval, o týchto modeloch prehlásil, že „ukazujú ideálny stav v porovnaní s budovou, ktorá je odsúdená na zánik.“<sup>155</sup> V reakcii na tento výstavný projekt bola usporiadaná výstava s názvom *Idea as Model*,<sup>156</sup> ktorú organizoval Institute for Architecture and Urban Studies v New Yorku. Ako uvádza Anthony Kiendl, vznik nerealizovateľnej architektúry a uvoľnenie štruktúr architektonických modelov na strane architektov sa dá pripisovať i reakcii na konceptuálne tendencie 60. a 70. rokov vo voľnom umení. V nadväznosti na konceptuálne tendencie v architektúre sa začali objavovať práce tzv. papierových architektov, ktorí svoje projekty už nenavrhovali za účelom realizácie, dokonca ich prestali podmieňovať fyzickými a statickými zákonmi. Ich konceptuálne práce vznikali ako „hypotetické myšlienky so zámerom kritizovať tradičné spôsoby a predpoklady spojené s architektúrou.“<sup>157</sup>

Modely prezentované na výstave *Idea as Model* by sa už len ťažko a s veľkou dávkou predstavivosti dali spájať s reálnou výstavbou. Dali by sa však opísať ako umelecké diela, artefakty s vlastnou zberateľskou hodnotou. Zámerom kurátora výstavy Petra Eisenmana (1932–) bolo vystaviť model ako prostriedok konceptu a nie opisu a odhaliť umeleckú tvár modelov, ktoré podobne ako kresby môžu žiť vlastný konceptuálny život, relatívne nezávislý na projektoch, ktoré reprezentujú.<sup>158</sup> Táto *relatívna* nezávislosť vzbudzuje otázku: aký je charakter tejto relatívnosti?

Spoločenské zmeny a vplyv nástupu konceptualizmu v umení spôsobili, že architekti i umelci začali tvoriť nepostaviteľné, ideálne, utopické a nerealizovateľné projekty, ktoré boli z technických príčin najčastejšie prezentované ako modely. Model, ku ktorému sa spolu s kresliarskymi skicami a technickými výkresmi pristupuje ako k jedinej možnej prezentácii a teda i konečnej podobe utopických projektov, pretrval v kontexte architektúry dodnes. Aj

---

<sup>155</sup> Anne HOLTROP – Bas PRINCEN – Hans TEERDS – Job FLORIS – Krijn DE KONING, „Editorial. Models. The Idea, the Representation and the Visionary“, *Oase*, č. 84, 2011, <https://www.oasejournal.nl/en/Issues/84/Editorial#020> (cit. 3. 2. 2018).

<sup>156</sup> *Ibid.*

<sup>157</sup> KIENDL, *Informal Architectures*, s. 18. Preklad: K. H.

<sup>158</sup> Marian MACKEN, „Supermodels“, *Architecture Australia*, november 2006, č. 6, <https://architectureau.com/articles/exhibition-41/> (cit. 23. 1. 2018).



zdokonaľovanie modelárskych techník malo vplyv na zmenu podoby modelov a na uvoľnenie uchopovania média modelu architektmi. Nech už architektonický model definujeme akokoľvek voľne, stal sa legitímnym umeleckým prostriedkom, a to nielen v rukách architektov, ale aj v rukách umelcov.

## 2.4 Heterogénne podoby modelu v postkonceptuálnej situácii

### 2.4.1 Postkonceptuálna situácia

Dnes sa v umení dá už len ťažko hovoriť o *modele (modeloch)* výlučne v zmysle tradície histórie umenia a architektúry. Do interpretácií umeleckých diel, pracujúcich s fenoménom modelu sa nutne dostávajú vplyvy z kontextu sociológie alebo psychológie, technokratickej, postfordistickej spoločnosti a tiež koncepty modelov teoretických. Avšak predtým než sa budem bližšie venovať jednotlivým vybraným koncepciám modelov, pozrime sa konkrétnejšie na prívlastok „postkonceptuálne“. Po vzore anglického filozofa Petra Osborna (1958– ) považujem „postkonceptuálnosť“ za charakteristiku súčasného umenia a nie za špecifický smer či hnutie. Na rozdiel od konceptualizmu, prikladá postkonceptualizmus materiálu (a metóde) rovnakú dôležitosť ako myšlienke (idei). Pod váhou tohto posunu v umení dochádza ku konceptualizácii (materializovanej) metódy. Peter Osborne vo svojej knihe *Anywhere or Not at All. Philosophy of Contemporary Art* (2013) vymedzuje postkonceptuálne umenie ako kritiku kategórií historickej ontológie umeleckého diela, postavenú voči tradičnému umelecko-historickému alebo umelecko-kritickému poňatiu umenia prostredníctvom formy, štýlu, materiálu, atď. Umenie ho usúvzťažňuje s historickou deštrukciou, úpadkom a paralelnou klesajúcou dôležitosťou tradičných kategórií (formy, média a štýlu). Práve chápaním umenia ako konceptuálneho sa podľa Osborna vytvárajú podmienky na analýzu jednotlivých umeleckých diel, pretože „je ustanovované konceptami, ich vzťahmi a inštanciami v praktikách diskriminácie: umenie / ne-umenie.“<sup>159</sup> Podmienku, ktorá vymedzuje „možnosť“ konceptuálneho umenia, definuje podľa Osborna implicitné splnenie nasledujúcich šiestich kritérií: 1. umenie je konceptuálne, 2. umenie je neodstrániteľným, ale radikálne nedostatočným estetickým rozmerom, 3. umenie používa estetické materiály neestetickým spôsobom, 4. umenie rozširuje svoje materiálové formy na nekonečno možností, 5. umelecké dielo je radikálne distributívne jednotné, čím sa vymedzuje voči totalite mnohosti materiálových konkretizácií v ktoromkoľvek konkrétnom čase, 6. hranice tejto jednoty sú historicky tvárne.<sup>160</sup>

Sebareferenčné smerovanie postkonceptuálneho umenia ku konceptualizácii materiálovej stránky (remesla a média) diela, ktoré sa spája s označením „postkonceptuálne“ umenie, sprevádza aj uvažovanie o *modeloch* v umení. Diela súčasného postkonceptuálneho umenia zhruba posledných pätnástich rokov (tak, ako ich vymedzuje táto práca),<sup>161</sup> nadväzujú na dedičstvo

---

<sup>159</sup> OSBORNE, *Anywhere or Not at All*, s. 45-46.

<sup>160</sup> *Ibid.*, s. 45-46.

<sup>161</sup> Postkonceptuálnym sa niekedy označuje aj umenie budujúce na tradícii konceptualizmu už v 70. rokoch, ktoré zahŕňa umelcov okolo Johna Baldessariho. Práca ale s takýmto pojatím nepracuje.

„sériového, kontextuálneho a lineárneho“ konceptualizmu i na pluralitu a heterogenitu postmoderny. Plurál zámerne použitý pri referovaní o modeloch v postkonceptualizme podčiarkuje diverzifikáciu relevantných uchopení termínu model v umení. Ak konceptualizmus ku tradičnému uchopeniu modelu ako skice, sochárskeho a architektonického modelu pričlenil grafické modely z jazyka vedeckej vizualizácie, prípadne vzájomne prepojené modely informačnej grafiky, potom postkonceptualizmus k nim pripojil okrem orientácie na materialitu i inšpirácie modelmi mysle a 3D počítačovými modelmi, prípadne ďalšími skupinami modelov. Modely mysle, či kognitívne modely, vstúpili do záujmu verejnosti i umelcov vďaka rozvoju neurovied a pridružených kognitívnych disciplín. 3D počítačové modely sú výsledkom technologického rozvoja zábavného priemyslu, filmu, architektonickej vizualizácie a reklamy. Tiež sa rozvíja obširna debata o povahe vedeckého a matematického modelu v súvislosti so vznikom novej filozofie vedy.

Aj keď to vyzerá, že dematerializácia (a sprievodná virtualizácia) sa s materialitou vylučujú, v skutočnosti sa vzťah umenia k materialite a jej postupnej dematerializácii vyvíjal v dialógu oboch protikladov. Umenie vo vzťahu k materialite prešlo tromi vlnami dematerializácie, ktoré vyústili vo svojej tretej vlne do stavu, ktorý v roku 1999 nazvala Rosalinde Krauss (1941–) „postmediálnym“ (*post-medium condition*), a ktorú sprevádzal posun k vnímaniu objektu ako veci. Kým prvá dematerializácia, spojená so vznikom konceptuálneho umenia a skupiny Art and Language, sa k objektu stavala ako k anti-objektu alebo ne-objektu, druhá, hybridnejšia dematerializácia, označená filozofom Jeanom-Françoisom Lyotardom (1924–1998) pri kurátorovaní prelomovej výstavy *Les Immatériaux* (1985)<sup>162</sup> v Centre Pompidou v Paríži, rozostrela tradičný vzťah objektu a subjektu uvažovaním nad umelým, robotickým a virtuálnym a zároveň slúžila ako podnet k rozvoju net artu jeho priekopníkom.<sup>163</sup>

Explicitné obnaženie identity modelov v postkonceptualizme sa dá vnímať ako výsledok konceptualizácie ako nutnej podmienky postkonceptuálneho umenia, zasahujúce ako tradičné formy a kategórie, formy novovzniknuté, tak i pôvodne neestetické, ako napr. prirodzený alebo umelý jazyk. Keď sa veda v 20. rokoch 20. storočia posunula k skúmaniu fyziky mikrosвета, kvantovej mechaniky, atómovej fyziky a k teórii relativity, teda ku skúmaniu sveta s nezvyčajnými zákonitosťami, celkom inými, aké platia v našom makrosvete, začali sa v hojnej miere využívať také modely a zjednodušenia, ktoré v makrosvete nemajú analógiu.<sup>164</sup> Konceptualizácia materiálov na úroveň energií podkopala stabilitu celého materiálneho fyzického sveta ako ho dovtedy poznalo

---

<sup>162</sup> Nathalie HEINRICH, „Les Immatériaux Revisited: Innovation in Innovations“, *Tate Papers*, č. 12, jeseň 2009, <http://www.tate.org.uk/research/publications/tate-papers/12/les-immatériaux-revisited-innovation-in-innovations> (cit. 30. 1. 2018).

<sup>163</sup> Antony HUDEK, „Detours of Objects“, in: Antony HUDEK, *The Object*, Cambridge, MA: MIT Press 2014, s.18-19.

<sup>164</sup> <http://fyzika.jreichl.com/main.article/view/705-mikrosvet> (cit. 2. 6. 2018).

ľudstvo, viedla (okrem iného) k chápaniu materiality ako súboru vlastností získaných prostredníctvom fyzikálnych či chemických experimentov.

V eseji *How to be Complicit with Materials* (2015) sa zamýšľa Petra Lange-Berndt nad dôsledkami tohto posunu a naznačuje riziká súvisiace so vznikom nespochybniteľnej autority tejto vedeckej racionalizácie materiálov. Východisko vidí v role umenia, jeho histórie a teórie ako opozície ku vzniknutému kritickému objektivistickému odstupu.<sup>165</sup> Snaha o dosiahnutie kvalít vedeckého prístupu ako niekdajších cieľov prvých konceptualistov, prípadne o zrovnoprávenie umenia a vedy ako rovnocenných metód poznania skutočnosti, vychádzajúca z analýzy jazykov umení ako logicky vysvetliteľného systému,<sup>166</sup> je určitým spôsobom kontroverzná. Stále totiž existujú kritické názorové tendencie, prikláňajúce sa napr. k Greenbergovskej preferencii modernizmu,<sup>167</sup> či hlásajúce návrat k obrazu.<sup>168</sup>

#### 2.4.2 Modely v rozšírenom poli postkonceptualizmu<sup>169</sup>

Štruktúru tejto dizertačnej práce usmerňujú navrhnuté slovníkové heslá a ich analýza v kontexte historiografie a estetiky. Považujem preto za potrebné zaoberať sa samotným ustanovením pojmu model v čo najširšom chápaní zmyslu slova a až potom jeho revíziou v kontexte umenia. Za metódu konštitúcie pojmu som zvolila priesečník významov z rôznych, aj mimo umeleckých oblastí, ktoré do ustanovenia pojmu modelu v umení (niekedy nepriamo) zasahujú.

Výraz *model* je predovšetkým výraz všeobecný, ďaleko presahujúci nielen vymedzenie na materiálové zmenšeniny, ale aj hranice terminológie vizuálneho umenia. Zahŕňa na prvý pohľad rôznorodú zmes významov, zasahujúcich širokú škálu diskurzov, ak si úplne neprotirečiacich, tak aspoň na prvý pohľad vzájomne sa neprestupujúcich, zdanlivo nekombinovateľných a mierou abstrakcie nesúrodých.<sup>170</sup> Modely okrem umenia nájdeme v architektúre, informatike, logike, astronómii, kognitívnych vedách, filozofii, ale i v móde či hobby krúžkoch. Na rozdiel od umenia,

---

<sup>165</sup> Petra LANGE-BERNDT, „How to be Complicit with Materials“, in: Petra LANGE-BERNDT (ed.), *Materiality*, Cambridge, MA: MIT Press 2015, s.18.

<sup>166</sup> Nelson GOODMAN – Catherine ELGINOVÁ, *Nové pojetí filozofie a dalších umění a věd*, Praha: Filozofická fakulta Univerzity Karlovy 2017.

<sup>167</sup> Napr. Gilles DELEUZE – Félix GUATTARI, *Tisíc plošin*, Praha: Hermann & synové 2010.

<sup>168</sup> W. J. T. MITCHELL, *Teorie obrazu. Eseje o verbální a vizuální reprezentaci*, Praha: Karolinum 2016.

<sup>169</sup> Rosalind KRAUSS, „Sculpture in the Expanded Field“, *October*, č. 8, jar 1979, s. 30-44. (Názov kapitoly 2.4.2 *Modely v rozšírenom poli postkonceptualizmu* je parafrázou na slávny článok Rosalind Krauss – *Socha v rozšírenom poli*.)

<sup>170</sup> Vid' protichodnosť definícií Frigga a Křemena týkajúce sa jazykovej podstaty modelu, ako bude rozoberané ďalej v tejto kapitole.

kde systematická teória a história modelu pravdepodobne ešte nebola vypracovaná, má model v odvetviach tvrdých vied silnú teoretickú základňu.

Graf prevzatý z Google slovníka<sup>171</sup> vykresľuje používanie slova model za posledných 200 rokov. Je z neho viditeľný prudký nárast frekvencie používania tohto slova za posledných 50 až 70 rokov. Zastávam názor, že tento nárast súvisí s rozšírením významu termínu a v neposlednom rade i so vzrastom záujmu vedy o model. Model je jednou z hlavných vedeckých metód, zároveň sa pomocou modelov vysvetľuje myslenie ako také. Pri premýšľaní o modeli v umení preto nemôžeme šírku významov pojmu jednoducho vynechať a pohybovať sa len v medziach tradične kunsthistorických. Dnes totiž slovo model znamená určite niečo iné ako v minulosti. Tieto zmeny sú prirodzene reflektované umelcami a prostredníctvom nových uchopení modelov menia jeho tradičné významy.



Obr. 3

Americký filozof vedy Russel L. Ackoff (1919–2009) poukázal na rozličnosť významov slova model v anglickom jazyku.<sup>172</sup> „Model“ ako podstatné meno (angl. model) je reprezentáciou v zmysle architektonickej konštrukcie zmenšeného modelu budovy v mierke alebo i v zmysle fyzikálneho zväčšeného modelu atómu. Prídavné meno „modelový“ (angl. model) implikuje stupeň dokonalosti alebo idealizácie. To Ackoff ukazuje na príklade modelového domu, modelového študenta alebo modelového manžela. A nakoniec, sloveso „modelovať“ (angl. model) znamená demonštrovať, odhaľovať, ukazovať, aká vec je.<sup>173</sup>

Termín *model* spojuje mnohé inak nespojité významy. Matematický model, štatistický model, fyzický model dizajnu automobilu, hobby model lietadla, model pre figurálnu kresbu, modelový príklad, módný model, abstraktný model alebo politický model sa nezdajú byť prepojené konzistentnou teóriou s potenciálom vyúsťovať do relevantných záverov jednotných pre

<sup>171</sup> <https://www.google.cz/search?q=model&oq=model&aqs=chrome..69i57j69i60l3j35i39l2.853j0j4&sourceid=chrome&ie=UTF-8> (cit. 3.8. 2017).

<sup>172</sup> Russell L. ACKOFF, *Scientific Method: optimizing applied research decisions*, New York: Wiley 1962, s. 108.

<sup>173</sup> V slovenčine sa dá vysledovať mierny významový odklon: tvarovať, vytvárať, stvárať, formovať.

všetky podoby modelov. Táto nespojitá skrumáž dokonca spája útvary, nachádzajúce sa na rôznych úrovniach abstrakcie a konkrétnosti, presnosti a vágnosti, umelosti a prirodzenosti či miery „konceptuálnosti“ a materializácie.

Ak sa niekomu zdá, že v prípade konštituovania pojmu model sa musí k jeho jednotlivým variantom v jednotlivých systémoch (v matematicko-štatistickom, v umeleckom, v architektonickom atď.) pristupovať rôznym spôsobom, takmer ako k homonymám (čiže k výrazom, ktoré rovnako znejú, ale majú rozdielne významy), snád' ho podobnosť nasledujúcich definícií presvedčí, že model v rôznych systémoch zastáva podobnú funkciu, ktorá sa naprieč disciplínami v mnohom zhoduje.

## 1. Matematický model (definícia podľa Alaina Badiou)

Kruh je uzavretý: na otázku ,čo je model?' odpovedáme: umelý objekt, ktorý vysvetľuje všetky posudzované empirické fakty. Ale otázky: Aké sú kritériá výkladu [du ,rendre raison']? Čo je pravý model? Znie okamžitá odpoveď: pravý model je ten, ktorý počíta so všetkými faktami. Na dôvažok ešte pripojíme klasickú obligátnu podmienku: model musí byť čo najjednoduchší. V týchto kritériách – úplnosť a jednoduchosť – rozoznávame klasifikujúcu logiku antiky a základné kategórie filozofie reprezentácie. Dokonca sú kritériami obrazovej kritiky 18. storočia, čo vôbec neprekvapuje. Pre epistemológiu modelov veda nie je proces transformácie reálneho, ale vymýšľanie hodnoverného zobrazenia.<sup>174</sup>

## 2. Vedecký model (definícia podľa Romana Frigga a Stephena Hartmanna):

Síce nie je jasné, s akou konkrétnou sadou otázok pracuje teória reprezentácie, ale nech sú tieto otázky akékoľvek, jedna z nich pravdepodobne zohľadní teóriu vedeckej reprezentácie, pričom existujú dva problémy stojace v centre diskusií. Prvý problém je vysvetliť, v akom zmysle je model niečoho reprezentáciou. ... Dnes je bežnejšie modely interpretovať ako ne-jazykové entity než ako opisy. Ak totiž chápeme modely ako opisy, vyššie uvedená otázka sa zredukuje na starodávny problém vzťahu jazyka s realitou a neexistovali by žiadne problémy, ktoré by už neboli diskutované filozofiou jazyka. Ak ale modely chápeme ako ne-jazykové entity, čelíme novej otázke, čo to pre objekt (ktorý nie je slovom ani vetou) znamená vedecky reprezentovať nejaký fenomén.<sup>175</sup>

---

<sup>174</sup> Alain BADIOU, *The Concept of Model. An Introduction to the Materialist Epistemology of Mathematics*, Melbourne: re.press 2007, s.16. Preklad: K. H.

<sup>175</sup> Roman FRIGG – Stephen HARTMANN, „Models in Science“, *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*, 1. september 2012, <http://plato.stanford.edu/archives/fall2012/entries/models-science/> (cit. 1.3.2016). Preklad: K. H.

### 3. Kognitívny (znalostný) model (podľa Jaromíra Křemena)

Model v pohľadu súčasnosti je obecně ve své podstatě jazykovým útvarem, který slouží jako komunikace schopný záznam („paměť“) rozpracovanosti, tedy toho, co už je nějakým způsobem vytvořeno, a toho, co se případně očekává, že vytvořeno bude. Platí to jak pro badatele poznávající reální svět a formulující svůj model jako hypotézy o něm, tak pro tvůrce prezentující své tvůrčí představy, pocity, prožitky a postoje.<sup>176</sup>

### 4. Hobby model (podľa Jamesa Roya Kinga)

Modelom myslím znovu-vytvorenie nejakého prototypu alebo originálu, väčšinou, aj keď nie vždy, menšieho a zvyčajne vyrobeného z iného materiálu než originál. Tým pádom existuje početné množstvo prenosov a transformácií spojených s procesom modelovania. Záujmom modelára je zdôrazniť určité črty originálu za účelom súťaženia, zábavy, inštruktáže, analýzy, testu, objasnenia či vystavenia.<sup>177</sup>

### 5. Architektonický model (podľa Evy Schmidt)

V architektúre, v rozhodovacom a stavebnom procese slúži trojrozmerný, zmenšený architektonický model ako nástroj. Jeho rola je informovať o plánovanej a hotovej architektúre. Rovnako ale, môže stelesňovať vízie a utópie v kontexte urbanistického plánovania. Na poli konceptuálne ovplyvnenom súčasným umením sú tieto vizionárske utopické aspekty posilnené a model tiež môže byť použitý ako prostriedok kritiky sociálnych podmienok. Umenie premieňa model mnohými spôsobmi: otvára ho poeticky, používa metaforicky, dokonca divadelne. V kontexte je dôležitá mystická aura zmenšenia, kam sa prepadá oko diváka. A nakoniec, odkaz k architektonickému modelu pomáha vyvíjať otázky presahujúce k postminimalistickej soche.<sup>178</sup>

### 6. Model ako kunst-historická kategória (podľa Jiřího Blažíčka a Oldřicha Kropáčka)

Modelletto, modellino (ital.), označení pro model sochařského i malířského díla, provedený v drobném měřítku a zpravidla také v studijním materiálu. M. se stalo součástí tvůrčího postupu zejména v období baroka, vycházelo z autorského či dílenského modelu (bozzetto) a předvádělo řešení v propracované zmenšené formě k názorné představě objednavatele, popř. k sepsání smlouvy na definitivní dílo.<sup>179</sup>

---

<sup>176</sup> KŘEMEN, Modely a systémy, s.97.

<sup>177</sup> KING, Remaking the World, s. 3.

<sup>178</sup> Martin HARTUNG, *What Models Can Do—A Short History of the Architectural Model in Contemporary Art* (kurátorský text), Siegen: Museum für Gegenwartskunst Siegen 2014, <http://www.e-flux.com/announcements/30926/what-models-can-do-a-short-history-of-the-architectural-model-in-contemporary-art/> (cit. 20. 12. 2017). Preklad: K. H.

<sup>179</sup> Oldřich J. BLAŽÍČEK – Jiří KROPÁČEK, *Slovník pojmů z dějin umění. Názvosloví a tvarosloví architektury, sochařství, malby a užitého umění*, Praha: Aurora 2003.

## 7. Trojrozmerný model v súčasnom umení (podľa Ladislava Kesnera)

Trojrozměrné modely v umění patří do světa umění s jeho systémem diskurzu, konvencí a hodnocení, ale zároveň existují v přímém příbuzenském vztahu k dalším příkladům 3D modelů a modelování: architektonickým modelům, historickým a současným vědeckým modelům i k celé široké oblasti hobby modelářství. Modelářství v umění, stejně jako ve vědě a ve sféře volnočasové zábavy, vyžaduje jak kognitivní schopnosti, tak znalost specializovaného řemesla a manuální zručnost.<sup>180</sup>

## 8. Model ako špecifická forma symbolickej reprezentácie (podľa Nelsona Goodmana)

Model“ pak může být vyhrazen pro případy, kdy symbol není ani příkladem, ani slovním či matematickým popisem: model lodi, miniaturní buldozer, architektův model univerzitní koleje, dřevěný či hliněný model automobilu. Žádný z těchto modelů není popisem v běžném nebo matematickém jazyce. Na rozdíl od vzorků jsou tyto modely denotativní a na rozdíl od popisů nejsou verbální. Modely tohoto druhu jsou v podstatě diagramy, často více než dvourozměrné a s funkčními částmi. Jinými slovy: diagramy jsou ploché a statické modely.<sup>181</sup>

## 9. Model ako obraz (podľa Alvu Noë)

Mojím návrhom je, že obrazy sú špeciálnym druhom modelu. A že model je niečo, čo používame na to, aby sme ním zastúpili niečo ďalšie. Model je zmocnencom. Nepoužívam slovo „model“ v technickom zmysle slova. Poznáme architektonické modely (napr. z balzy), modelové lietadlá (z plastu), módnych modelov a modelky, modelové byty a to nespomínam vedecké modely a zvieracie modely v biovedách. Čo ale tieto všetky modely majú spoločné je, že sú vecami, ktoré používame kvôli tomu, aby sme o nich rozmýšľali alebo skúmali niečo iné.<sup>182</sup>

Z vyššie uvedených definícií som vybrala atribúty, definujúce každý model bez ohľadu na „odborovú príslušnosť“, mieru abstrakcie zmyslu slova alebo presnosť definície. Sú to: *objekt – selektívnosť – explanatívnosť – umelosť – idealizácia*.

---

<sup>180</sup> KESNER, Model, s. 11.

<sup>181</sup> GOODMAN, Jazyky umění, s. 138.

<sup>182</sup> Alva NOË, *Strange Tools. Art and Human Nature*, New York: Hill and Wang 2015, s.152.



### 2.4.3 Parametre definície modelu v rozšírenom poli

V typologickej časti práce, 3. *Podoby modelu v postkonceptualizme*, sledujem parametre zmienené na konci predchádzajúcej state na príkladoch a analýzach diel súčasného umenia naprieč jednotlivými kapitolami. Konkrétne sa zameriavam na nasledujúce súvislosti, ktoré z parametricky vyplývajú.

1. *objekt* – ako vlastnosť sa dá chápať doslovne ako materiálová podstata modelu ako objektu, ale i v zmysle oddeleného, celistvého, svojbytného významu, opozície voči subjektu, v ktorom je celok naviazaný na mentálnu koncepciu kategórií
2. *selektívnosť* – vlastnosť, ktorá pomocou výberu, zjednodušenia a generalizácie posúva obsah modelu na všeobecnejšiu úroveň, približuje ho k „piktogramu“, komunikuje abstraktnejšie pojmy, prehovára k širšiemu publiku, táto vlastnosť existuje dekontextualizovane, v rámci vnútornej logiky modelu to, čo je nepotrebné vynecháva a naopak to, čo je zámerné, zvýrazňuje
3. *explanatívnosť* – vlastnosť, ktorá selektívnosť zaväzuje k jasnej komunikácii, vysvetleniu a zjednodušeniu
4. *umelosť* – vlastnosť, ktorá referuje o tom, že model je vždy len nápodobou, nikdy nie je realitou, vždy o nej len referuje, je len jej nedokonalou predstavou, v tomto zmysle je *umelým* aj každé umelecké dielo, ale i vedecký alebo abstraktný model
5. *idealizácia* – vlastnosť, ktorá vynecháva nepodstatné a chybné elementy, zároveň tým ale zbavuje identity.

Na základe skúmania historických východísk a zlomov v uvažovaní o modeloch v umení som dospela k záveru, že pre hodnotenie modelov (resp. toho, čo za model označíme) v súčasnom postkonceptuálnom umení je príhodnejšie neobmedzovať sa výlučne na tradíciu architektonického modelu a jeho umeleckých derivátov, ale zahrnúť doň i ďalšie významy tohto slova. Modely v postkonceptuálnom umení mediálne reagujú nielen na možnosti, ktoré ponúka ako médium architektonický model, ale i na vývin kategórií umenia (od renesancie, cez modernu, avantgardu a konceptualizmus), na sociálno-politické zmeny (v našom geografickom kontexte cez pozíciu umenia v dobe totality a po nej) alebo rozvoj vedy a technológií a s ním spojené sprievodné javy (ako potreba vyznať sa v informačnej a obrazovej zložitosti alebo zameranie sa na zmyslové vnímanie). Tieto zmeny spôsobujú, že modely v umení sú uchopované i v inom zmysle, než v zmysle materiálových pomôcok kreatívneho procesu. A to napr. v zmysle modelu, ktorý zjednodušuje informačnú zložitost', ktorý ponúka „varianty“ k možným riešeniam alebo mentálneho modelu, ktorý sa v mysli pokúša definovať nejednoznačné pojmy atď. Na rozdiel od chápania modelov ako „derivátov“ architektonického modelu, je toto širšie uchopenie ťažšie definovateľné. Napriek tomu, že i historické zmeny a posuny vo vnímaní modelov (ako bolo

rozobrané v predchádzajúcich kapitolách) dokazujú tento posun, študijné práce na túto tému sa orientujú hlavne na *zmenšenie, precíznosť realizácie a ilúziu*,<sup>183</sup> teda na charakteristiky, ktoré sú príznačné pre materiálové zmenšeniny, no vo vzťahu k iným typom modelov nemajú dostatočnú relevanciu.

Ako výsledok predkladanej pluralitnej konštitúcie termínu model dospievam k nasledujúcemu tvrdeniu: model, špecifická forma symbolickej reprezentácie, charakterizovaná vlastnosťami *objektovosť, selektívnosť, explanatívnosť, umelosť a idealizácia* do umenia preniká v emancipovanej podobe, t.j. v podobe oslobodenej od nutnej závislosti na pravidlách pôvodného kontextu. Pôvodný kontext je presunutý do pozície alúzie, na ktorú sa umelecké dielo odvoláva. Modely v umení delím na *lineárne, fyzické, kognitívne a iluzívne*, pričom vychádzam konkrétne z kontextu architektúry, historiografie umenia, grafického designu, štatistiky a kognitívnych vied.

Výber zvolených štyroch oblastí zohľadňuje stav a vývoj postkonceptuálneho umenia v Česku a na Slovensku. Je podmienený výsledkami výskumu relevantných oblastí súčasného umenia, ale hlavne sekunduje výsledkom môjho praktického umeleckého výskumu. Z tohto pohľadu by sa pravdepodobne dali koncipovať i iné modely typológie a rozhodne zvolená verzia výberu modelov nepredstavuje výlučné uchopenie témy. Otázka výberu je vždy predmetom diskusie o nebezpečenstve ľubovôle alebo bezpredmetnosti. Priznane koncipovať oblasť záujmu v kontexte vlastnej praktickej práce považujem za jednu z ciest legitimizácie umeleckého doktorátu, ale i kontextualizácie autorskej tvorby. Zmienené modely, lineárny, fyzický, kognitívny a iluzívny, ktorými sa snažím interpretovať určitý výsek postkonceptuálneho umenia sa tak prenesene dajú chápať aj ako návody k lepšiemu pochopeniu predkladanej praktickej dizertačnej práce.

---

<sup>183</sup> Vid' poznámku č. 256.

### 3. Podoby modelu v postkonceptualizme

#### 3.1 Lineárny model

*Lineárny model*, 1. kresliarska skica k umeleckému dielu, 2. schematizujúca lineárna kresba, ktorá zjednodušujúcim spôsobom blízky textu reprezentuje významové jazykové kategórie. 3. útvar lineárnej grafickej vizualizácie odvodený od foriem vedeckých zobrazení ako sú grafy, mapy, stromy alebo schémy, účelom ktorého je zjednodušeným spôsobom prezentovať veľké množstvo často zložitých informácií.

*Anotácia:* Prostredníctvom exemplifikácie dielami českého a slovenského postkonceptuálneho kontextu táto kapitola nahliada na emancipovaný lineárny model ako na stratégiu voľného narábania súčasného umenia so skicou a lineárnou kresbou ako otvorenou témou. So zámerom rozšíriť referenčné pole modelu využívam zámerne rozostrené a nejasné kategorizovanie kresby, skíc a abstraktných modelov umelcami. Za pôvodcu tejto vágnosti pokladám metaforu, implicitne prítomnú v každom umeleckom diele. Abstraktné modely – grafy, schémy a diagramy – považujem za kvázivedecké vizualizačné metafory používané za účelom poukázania na technokratický, proracionalistický charakter postindustriálnej spoločnosti prostredníctvom zdanlivého zjednodušovania, vysvetľovania a znázorňovania. Konkrétnymi oblasťami záujmu umelcov sú oblasti informačného smogu, mnohosti, zložitých sietí, zbiehajúcich sa do zdieľaného pocitu ambivalencie pravdy a reality.

*Kľúčové slová:* klaster, postinternet, pravda, realizácia, reprodukovateľnosť, skica, vágnosť, vizualizačná metafora.

##### 3.1.1 Skice ako otvorené modely

Oddelovanie stupňov umeleckého procesu do kategórií a spor o prvenstvo medzi vnútornou a vonkajšou podstatou umeleckého diela, ktoré začalo v renesancii, môžu súvisieť s poznámkou Nelsona Goodmana (1906–1998), ktorou upozorňuje na fakt, že skica ako počiatočný „návod“ pre umelecké dielo pripomína notový záznam len formálne. V skutočnosti je podriadená zásadne rozdielnemu systému, ktorý Goodman dokonca nenazýva ani jazykom.<sup>184</sup> Skica sa môže

---

<sup>184</sup> GOODNAM, Jazyky umění, s. 153.

javiť ako presný vzor naviazaný na prototyp. Napriek tomu jej väzba na realizované umelecké dielo nie je úplne prenosná. Autorovi pomôže sa rozpamätať na zachytenú inšpiráciu, ale v rukách iného vyvolá rozdielne asociácie. Rozdiel medzi notovým záznamom a skicou sa dá vysvetliť ambivalentným uchopovaním skice. Skica raz slúži ako záznam predstavy diela, inokedy ako výsledné dielo alebo ako dokumentácia diela minulého. Zdá sa, že ako záznam inšpirácie či predstavy, komunikuje systémom zrozumiteľným jedine autorovi. Väzba na autorovu predstavivosť nevylučuje komunikáciu s divákom. Súčasní umelci skice vystavujú ako umelecké diela, čím poukazujú na ich interpretáciu z hľadiska mediálnych významov a schopnosti komunikovať autonómne obsahy. Sú si vedomí dvojitej povahy mediálnej sebareflexivity, ku ktorej sa pri práci s kresbou vzťahujú. Podobne, ako keď sa pýtame otázku, či bola skôr sliedka alebo vajce, si „nevedia dať rady“ s tým, či sú kresby modelmi a skicami alebo realizáciami a umeleckými dielami.

Odpoveď na túto otázku v diele Svätopluka Mikyta (1973–), súčasného umelca, pohybujúceho sa na poli slovenskej a českej umeleckej scény, by mohla znieť, že sú obojím. Komplexne pojatá práca *Ornamentiana*<sup>185</sup> (2016–2017) používala motív ornamentálnej dekorácie plotov ako odrazový mostík, pre súbornú realizáciu veľkorysej inštalácie – objektu nesúceho množstvo kresieb vystavených vedľa seba a tvoriacich spleť vzájomných vzťahov. Vyústenie do rôznych (čiastkových) realizácií rozmazalo rozdiely medzi východiskom, modelom či skicou a realizáciou. Posun k zdanlivej realizácii totiž plodil ďalšie skice – modely. Tieto modely sa zas nedali nevnímať ako fragment, ako neúplné časti veľkého procesu, ktorý nastavuje širší interpretačný oblúk než prezentácia dopovedaného. V určitom zmysle podobne by na dilemu skice a realizácie odpovedal o desať rokov mladší umelec Oldřich Morys (1983–) so svojou prácou *Součástí kresby* (2013). Súčasťami kresby môžu byť v jeho poňatí myslené akumulácie celoživotného precvičovania prepojenia hlavy a myslenia s rukou, ktorá obraz v mysli prenáša na papier do podoby viac alebo menej zrozumiteľnej pre diváka, ale komunikujúcej s predstavivosťou autora. Alebo súčasťami kresby môžu byť myslené realizácie kresliarskych nápadov, teda ďalšie kroky, ktoré po zhotovovaní kresieb v umeleckom procese uskutočňujeme. *Součástí kresby*<sup>186</sup> Oldřicha Morysa, výstava realizovaná v roku 2013 v Galerii mladých v Brne, sa skladala z kulis chodby, na stenách ktorej viseli skice potenciálnych riešení inštalácie, spúšťáče asociácií a predstavivosti o miestnosti. Chodba na konci odhaľovala jediné z možných riešení podľa navrhnutých skíc. Prekvapivosť, ktorá plynula z reálnej inštalácie umocnenej sprievodnou hudobnou performance, ležala v porovnaní sily vlastnej imaginácie a jednej z možných projekcií.

---

<sup>185</sup> Lucia TKÁČOVÁ – Anetta Mona CHISA, Svätopluk Mikyta: *Ornamentiana* (kurátorský text), Brno: Fait Gallery 2016, <https://www.faitgallery.com/soucasne-a-planovane/events/223.html> (cit. 29. 11. 2017).

<sup>186</sup> Zuzana JANEČKOVÁ, *Oldřich Morys: Součástí kresby* (kurátorský text), Brno: Galerie TIC 2014, <http://galerie-tic.cz/2013/12/soucasti-kresby/> (cit. 2. 10. 2017).

Odpoveďou na otázku, či je kresba modelom alebo realizáciou by prostredníctvom práce ležala v mnohosti možností vedúcich k jedinému univerzálnemu objavu. Trajektória prechodu chodbou bola zároveň ďalšou formou aktívneho napojenia sa na tajomnú labilnú konštrukciu, ktorá symbolizovala krehkosť celej modelovej situácie, v ktorej sa divák na záver ocitol. Treťou prácou, na ktorú chcem poukázať v súvislosti s „nerozhodnosťou“ kresby je práca Juraja Gábora (1985– ) *Úprava kompozície DH113* (2013),<sup>187</sup> v ktorej sa zaoberal meditatívnosťou otázky reprodukovateľnosti, vzniku kópie, kópie kópie a originálu. V 84 minútovej performance upravil 400 originálnych verzií minimalistickej kresby pôvodnej kresby stroja DH113. Cez pauzovací papier prekresľoval vždy jednotlivé časti schémy, ktoré prepájali nákres s popisom za vzniku minimalistickej abstrakcie, ktorá z „hotového“ obrazu vychádzala, ale naň už neodkazovala. Získala tým vizuálnu i obsahovú samostatnosť. Dôraz na posun od originálu k dekonštruovanej kópii alebo inak povedané od realizácie k myslenej skici bol v diele zastúpený performatívnou zložkou: každý ťah ruky autora pri vzniku kresieb sprevádzal tón klavíra.<sup>188</sup> Dekonštrukcia technického nákresu rozložila médium kresby do času. Vzťah voľnej skice i technicky presného výkresu k výrobku, teda modelu a prototypu, bol v tomto prípade bojkotovaný prostredníctvom rozbitia celku ešte predtým, ako mal možnosť vzniknúť.

Skica chápaná ako model odhaľuje prostredníctvom mediálnych reflexií kresby problematiku miznutia hranice medzi návrhom a realizáciou. Takéto poňatie upozorňuje aj na „neschopnosť“ skice podať dokonalý podklad pre realizáciu a naopak potvrdzuje predispozíciu kresby a skice k umeleckej autonómii. Väzba medzi schémou a realizáciou je totiž charakteristická zdanlivou nemožnosťou rozlúštenia jazyka skice. Petr Ingerle (1968– ), kurátor výstavy *Možnosti záznamů. Sto let v kresbách ze sbírky Moravské galerie v Brně*. (2010), pri koncepcii tejto výstavy hľadal presne tieto hraničné, až autonómne diela, ktoré zo skice ako návodu vychádzajú, ale ktoré žijú svojím životom. V katalógu k výstave sa vyjadril: „Náš výber ovládala spíše idea kresby, která není zaměnitelná s obrazem, ale je do jisté míry jeho opakem.“<sup>189</sup> Ideu kresby ako opaku mal by potvrdzuje odmietnutie Greenbergovho uprednostňovania obrazu, jeho plošnosti a zmyslového vnímania jeho farebnosti. Svoju koncepciu Ingerle stavia na implicitnom redukčnom princípe kresby, ktorého výsledkom je línia, pomocou ktorej buduje svoj znakový systém. Uvádza, že „[t]o, co tvoří její specifickou podstatu, je skutečnost, že na rozdíl od obrazu není záležitostí imitace či reprezentace, ale intenzity ve vztahu k pozadí, kterou představuje bílý list papíru.“<sup>190</sup> Pre výber exponátov na výstavu *Možnosti záznamů* zvolil kurátor skice demonštrujúce ten typ kresby, ktorý

---

<sup>187</sup> <https://www.works.io/32710/uprava-kompozicie-dh-113-proofreading-of-composition-dh-113> (cit. 6. 4. 2018).

<sup>188</sup> Jan KRALOVIČ, „Od videnia k zviditeľňovaniu (K tvorbe Juraja Gábora)“, *Ostium*, roč. 12, 2016, č.1.

<sup>189</sup> *Ibid.*

<sup>190</sup> INGERLE, Hledání ‚pravé‘ kresby, s. 11.

nie je len opakom iluzívnosti, ale aj opakom tradične chápanej autonómnosti kategórií. Zámer sa prejavil tým, že sa snažili vylúčiť kresby – skice, ktoré by boli „len“ pomôckou k realizácii obrazu. Výber mal následne predstavovať umelecky emancipovanú autonómnu kategóriu kresieb s vlastným obsahom.<sup>191</sup>

Pojem kresby sprostredkovaný touto koncepciou práce zostáva iným druhom umeleckej pomôcky než tej striktné technicky naviazanej na vysokú kategóriu média maľby alebo sochy. Pomôcky, nie v zmysle prísneho technického naviazania na budúcu realizáciu, ale v zmysle modelu ako média dematerializovaného, obrátého o zmyslové vnemy, svojím prevedením príslušiaceho do línie konceptuálneho uchopovania umenia. Model v tomto zmysle je redukovanou ucelenou koncepciou a súdržnou vnútornou štruktúrou diela, pre ktorú je artikulácia pomocou kresby najpriamejším prejavom. Z tohto oslobodenia od pôvodného chápania funkcie vyplýva liberálna rovnica *kresba=idea=koncept*. Aplikáciou tejto rovnice na postkonceptuálne umenie v českom kontexte sa vo svojom výskume zaoberala Lenka Sýkorová (1977–). Spolu s Emmou Dexter považuje za kresbu „*stopy ve sněhu, stopy dechu na skle, kondenzační stopy za letadlem napříč oblohou či linií sledovanou v písku*.“<sup>192</sup> Túžba po urobení poriadku vo fluidnosti príslušnosti k tomu či onomu motívu alebo k tej či onej kategórii nie je nepodobná túžbe po pochopení ontológie umeleckého diela alebo túžbe po porozumení významu vysloveného slova, závislého od kontextu, tónu vyslovenia, vetnej konštrukcie alebo doslovného či metaforického zámeru. Tvrdenie, že kresliarske médium je realizované v inom médiu, pôsobí protichodne a zdanlivo nezmyselne. Pre uchopovanie postkonceptuálneho umenia je voľnosť a konceptualizácia kategórií príznačná nielen v oblasti definície kresby. Stačí spomenúť napr. dve nedávne dizertačné práce napísané na FaVU VUT: Petr Dub (1976) a jeho *Vybrané postkonceptuální přístupy v současné české malbě* (2012)<sup>193</sup> a *Kniha – objekt ve veřejném prostoru* (2013)<sup>194</sup> Julie Kačerovskej (1985–). Pojem kresba je v prípade výskumu Lenky Sýkorovej z časti metaforický. Tak ako sú čiastočne metaforické pojmy maľba a kniha v zmienených dizertačných prácach. Tendencia k presahom kresby, maľby, knihy alebo ďalších formálnych umeleckých kategórií ako určujúcich konštitučných bodov, naplňuje odťažitý, komplikovaný a viacúrovňový charakter postkonceptuálneho umenia.

---

<sup>191</sup> INGERLE, Hledání „pravé“ kresby, s. 9.

<sup>192</sup> Lenka SÝKOROVÁ, „Postkonceptuální přesahy v české kresbě. Úvod“, in: Lenka SÝKOROVÁ (ed.), *Postkonceptuální přesahy v české kresbě*, Ústí nad Labem: FUD UJEP 2015, s. 7.

<sup>193</sup> Petr DUB, *Vybrané postkonceptuální přístupy v současné české malbě* (dizertačná práca), Brno: FaVU VUT 2012.

<sup>194</sup> Julie KAČEROVSKÁ, *Kniha – objekt ve veřejném prostoru* (dizertačná práca), Brno: FaVU VUT 2013.

Jeden z príspevkov Sýkorovej kompilácie napísaný Viktorom Čechom (1980– ) sa venuje vzťahu pohybu a kresby. Na pozadí práce Jana Pfeiffera (1984– ) *Velké události jinde* (2013) sa vyjadruje k lineárnosti, ktorá je okrem domény kresby tiež zásadným princípom pohybu.

Sdělení díla je tu místo živého znovuprovedení pohybu, či jeho zachycení v médium pohyblivého obrazu, reprezentováno pomocí statického snímku a kresby. Performativní hodnota je zde zakódována do statického sdělení a místo v těle aktéra přžívá v zachycené linii. Podobně jako se to často vyskytuje i jinde v autorově tvorbě, také v této realizaci hraje zásadní roli linie jako nosný faktor přenosu formy a její následné aplikace v novém kontextu. Chápání kresby a kontury ve smyslu nositele výtvarné ideje, hluboko zakotveném v akademické tradici, se zde pojí s její signifikací jakožto symbolické hodnoty. (...) Kresba se sice v tomto díle vyskytuje jen v jejím širším chápání práce s linií, nicméně i to dobře ilustruje proměnu jejich pozic v dnešní situaci.<sup>195</sup>

Postupy, ktoré vedú k zovšeobecňovaniu, sa nevyhnú voľnosti a nepresnosti typológie. Napokon, táto práca sa venuje modelom, teda prostriedkom, ktoré redukcii umožňujú, ale i obhajujú. Otvorenému pojatiu štruktúry kategórií sa systematicky venujú disciplíny od filozofie mysle, cez kognitívnu lingvistiku až ku literárnej vede. Užitočným môže byť článok anglického filozofa Beryse Gauta (1958– ) „*Umenie*“ ako klastrový pojem, 2000,<sup>196</sup> v ktorom v nadväznosti na antiesencialistické estetické tendencie pristupuje k identifikovaniu umeleckého diela prostredníctvom otvoreného súboru (klastru) konkrétnych vlastností, z ktorých musí byť v prípade umeleckého diela vždy prítomná aspoň jedna. Gaut pritom pracuje s kritériami tradičnej estetiky, čiže napr. podmienkou prítomnosti estetickej vlastnosti, výrazu, imaginácie, príslušnosti k žánru. Uvádza:

(1) mít pozitivní estetické vlastnosti, jako být krásný, ladný, elegantní (vlastnosti, z nichž může pramenit smyslový prožitek); (2) vyjadřovat emoce; (3) být intelektuálně odvážný (tj. zpochybňovat ustálené názory a způsoby myšlení); (4) být formálně komplexní a koherentní; (5) mít schopnost sdělovat komplexní významy; (6) projevovat individuální pohled na věc; (7) být výsledkem tvořivé imaginace (být originální); (8) být artefaktem nebo provedením vyprodukovaným s mimořádnou dovedností; (9) přináležet k existujícímu uměleckému druhu (hudba, malba, film, atd.); a (10) být výsledkem záměru vytvořit umělecké dílo.<sup>197</sup>

---

<sup>195</sup> Viktor ČECH, „Kresba tělem“, in: Lenka SÝKOROVÁ (ed.), *Postkonceptuální přesahy v české kresbě*, Ústí nad Labem: FUD UJEP 2015, s. 38.

<sup>196</sup> GAUT, „Umění“ jako klastrový pojem, s. 347-348.

<sup>197</sup> GAUT, „Umění“ jako klastrový pojem, s. 383.

Vo svojich tvrdeniach nadväzuje Berys Gaut na disciplíny, pracujúce s otvorenou podstatou jazykových kategórií.<sup>198</sup> Pochopenie podstaty umeleckého diela môže byť potom postavené nielen na konkretizovaní jednotlivých konštitučných bodov, ale aj na princípe, s akým umenie odkazuje – tj. na spôsobe, akým reprezentuje. Naopak, určitú nepresnosť, ktorou disponujú motívy umenia, nemusíme ani u výskumných štúdií či kurátorských koncepcií hodnotiť ako problematickú. Musia si ale udržať onu nešpecifikovateľnú podmienku vnútornej koherentnosti. Pre lepšie pochopenie ťažko uchopiteľnej povahy vágnosti, s ktorou si dlhodobo nevedia poradiť racionálne disciplíny, uvádzam výrok W. V. O. Quina (1908–2000):

Vágnosť dlouho dráždila logické mysli, čož dosvedčuje starý paradox sorites čili hromada: odejmutí jednoho zrnka z hromady nechá hromadu hromadou a prece se postupným odebíráním můžeme dobrat k málu či k ničemu. Jestliže odebírání zrnka vždy zachová hromadu, pak z toho matematickou indukci plyne, že hromada může sestávat z jednoho zrnka nebo dokonce z žádného. Máme tady dramatickou evidenci závislosti logické analýzy na faktu nebo fikci ostrých rozlišování. Matematickou indukci zachráníme stanovením přesné dolní meze počtu zrníček, která ještě tvoří hromadu, ačkoli se nikdo nenamáhal to specifikovat. Odejmutí jednoho zrnka z takové minimální hromady nezanechá po sobě už hromadu.<sup>199</sup>

Dostávam sa pritom už k problému exaktnosti, ktorý pretrváva v diskusiách na pomedzí umenia a vedy a ktorý sa v súčasnej spoločnosti prejavuje jednak hutnou inklináciou spoločnosti k racionalite, na strane druhej príklonom umelcov k stratégiám spochybňovania existencie a testovania možností reprezentácie a komunikácie vôbec.

### 3.1.2 Kvázivedecké modely

#### 3.1.2.1 Vizualizačné metafory

Vizualizačné metafory,<sup>200</sup> ako ich nazval Manuel Lima (1978–)<sup>201</sup> alebo abstraktné modely, ako ich nazval James Roy King (1926–2007),<sup>202</sup> zahŕňajú grafické diagramy, obrázkové alebo lineárne schémy, matematické simulácie, či najrôznejšie grafy, mapy a stromy. Nelson

---

<sup>198</sup> Viac ku problematike kategórií v kapitole 3.3 *Kognitívny model*.

<sup>199</sup> W. V. O. QUINE, *Covitosi. Občasné filosofický slovník*, Praha: Mladá fronta 2008, s. 240.

<sup>200</sup> Manuel LIMA, „Visualization metaphors: Old and New“, *Visual Complexity*, 26. november 2014, <http://www.visualcomplexity.com/vc/blog/?author=1> (cit. 16. 1. 2018).

<sup>201</sup> *Ibid.*

<sup>202</sup> KING, *Remaking the World*, s.174.



Goodman dokonca na margo významovej plurality modelov uvádza, že poznanie možnosti chápať modely ako diagramy rozptyľuje mnohé zavádzajúce predstavy o modeloch.<sup>203</sup> O „diagramoch a grafoch, kresbách, fotografiách, záznamoch najrôznejších zobrazovacích technológií, počítačových modelov a vizualizácií“ hovorí v eseji *Obrazy a modely ve vědě a medicíně* (2008) i Ladislav Kesner (1961– ), ktorý ich označuje za laikovi nezrozumiteľné. Implikuje tým osvojenie si príslušného odborného vizuálneho jazyka ako nutnú podmienku pre ich porozumenie: „Nerozumíme jim, neboť na rozdíl od umění nepředstírají, že jsou určeny komukoliv jinému než tomu, kdo má příslušnou výbavu k jejich interpretaci.“<sup>204</sup> O umeleckých dielach sa na rozdiel od vedeckých obrazov naopak predpokladá, že budú prirodzene oslovať každého, kto im je otvorený. Z praxe vieme, že to úplne neplatí, a že súčasný umelec toho musí veľa vysvetľovať. To sa dá prenesene pokladať aj za Kesnerom spomínanú pretváрку, ktorou sa umelecké diela snažia prehovárať ku komukoľvek s výbavou prirodzeného jazyka. Práve prirodzený alebo ľudský jazyk, ktorý ľudstvo používa prostredníctvom artikulovaných zvukov a gramatických pravidiel na komunikáciu, je na rozdiel od jazyka umelého, spolu s „jazykom umenia“ doménou otvorených kategórií. Rozmanité umelé jazyky, ktoré si vytvorili ľudia, slúžia komunikácii určitých skupín o vybraných témach. Často ich využíva veda, pretože sú budované tak, aby eliminovali vágnosť, čiže nepresnosť.<sup>205</sup> Niekedy ich označujeme za jazyky modelové. Potenciálna nekomunikatívnosť umenia sa dá pripisovať nielen pochybeniu umelca (napr. v nesúdržnosti diela), ale aj zlyhaniu na strane diváka. Toto sklamanie je pravdepodobne viac zomknuté s pocitom osobného neúspechu, pretože implikuje nefunkčnosť komunikácie prirodzeným jazykom, ktorý je úzko prepojený s uvedomovaním si seba samého. Vysvetľoval by to i nasledujúci výrok Berysa Gauta: „Naše lingvistické intuície môžu byť v konkrétnych prípadoch chybné – kvôli nedorozumením, neznalosti jazyka či mnoha jiným faktorům.“<sup>206</sup>

Umelecké vedecké jazyky prestupujú do umenia v podobe kvázivedeckých obrazov či informačných vizualizácií, s ktorými sa stretávame v bežnom živote. Objavujú sa prakticky všade: v podobe orientačných systémov, tabuliek nutričných hodnôt na obaloch potravín alebo ako súčasť grafického rozhrania operačného systému. Majú pravdepodobne podobný pôvod ako vedecké obrazy, ale na rozdiel od nich sú oveľa prístupnejšie. Ak pre pochopenie vedeckých zobrazení potrebujeme disponovať špeciálnou odbornou výbavou, informačné vizualizácie pracujú s konceptom prístupnosti veľkej škále ľudí, v ktorej je podmienka predchádzajúceho vedomého osvojovania si poznatkov príslušného diskurzu minimalizovaná. Naopak, ťažia zo zákonitostí

<sup>203</sup> GOODMAN, Jazyky umění, s. 138.

<sup>204</sup> Ladislav KESNER, „Obrazy a modely ve vědě a medicíně“, in: Marta FILIPOVÁ – Matthew RAMPLEY (eds.), *Možnosti vizuálních studií. Obrazy – texty – interpretace*, Brno: Barrister & Principal – FF MUNI 2007, s.156.

<sup>205</sup> KŘEMEN, Modely a systémy, s. 97.

<sup>206</sup> GAUT, Umění jako klastrový pojem, s. 386.

mimovoľných perцепčných a kognitívnych schopností, ktoré nie sú výsledkom systematického vzdelávania. Prejavuje sa to napríklad v porovnaní grafického a číselného záznamu štatistiky – kým myseľ musí číselný záznam pomerne komplikovane dešifrovať, vizuálny jazyk grafov komunikuje instantne.<sup>207</sup> Veľká zložitosť si vyžaduje nutnosť interpretačnej výbavy alebo funkčnú metódu zjednodušenia zasahujúcu mimovoľnú úroveň psychiky, čo vedie k rozvoju metód zjednodušovania. Emancipácia overených princípov grafickej vizualizácie informácií a ich využitie voľným umením v podobe lineárnych modelov je prirodzeným dôsledkom tohoto rozvoja a operuje s dvoma protichodnými zámermi. Prvým je využitie lineárnych modelov na to, na čo boli určené – teda na zjednodušenie zložitého systému. Druhým je metaforický komentár zložitosti, artikulovaný formou lineárnych modelov, ale bez ich zjednodušujúcej, vysvetľujúcej funkcie. Inak povedané, lineárne modely majú jasnú funkciu, ktorá je po emancipácii v umení oslabená metaforou a nahradená symbolickou hodnotou.

Keď sa hovorí o symbolických systémoch v umení, prevažne sa hovorí o povahe zobrazenia vo vzťahu k obrazom. Grafy, mapy a diagramy podliehajú inému spôsobu symbolizácie než obrazy, ktoré nedisponujú kritériami „jasnosti, presnosti a efektivity“<sup>208</sup> ako predpokladu pre funkčný design. Podľa Goodmanovského „Kdy je umění“, by sme modely, grafy, mapy a diagramy mohli považovať za umelecké diela až vtedy, keď ako objekty s pôvodnou praktickou funkciou plnia i funkciu symbolickú estetickú.<sup>209</sup> Tak ako *readymade* disponuje okrem vlastnej praktickej funkcie ešte funkciou estetickou, i všetky druhy modelov, objavujúce sa v umení ako umelecké diela (od grafov po materiálové modely), nesú okrem odkazu na pôvodnú formu a funkciu aj estetickú hodnotu. Síce pre takého útvaru nemáme samostatné špecifické pomenovanie ako pre *readymady* a nevieme ich formálne od klasických modelov presne odlíšiť, tvoria značnú časť výrazových prostriedkov postkonceptuálneho umenia. Pavla Pauknerová (1984–) o takýchto útvaroch referuje v štúdiu, venujúcej sa dizajnu informačných vizualizácií s názvom *Nejen kruhy* (2017) ako o útvaroch dátových a informačných vizualizácií, nachádzajúcich sa v „modernistickej fáze.“<sup>210</sup>

Existuje polemika, či takého emancipované modely, nachádzajúce sa v „modernistickej fáze“, sú alebo nie sú modelmi. Daniele Bailer Jones vo svojej knihe *Scientific Models in Philosophy of Science* hovorí, že inklinácia k porovnaniu vedeckých modelov s umeleckými dielami len z dôvodu toho, že v oboch prípadoch ide o istý druh reprezentácie<sup>211</sup>, je scestná.

<sup>207</sup> Pavla PAUKNEROVÁ, „Vizuální vnímání, vizuální vědění“, in: Richard JAROŠ – Pavla PAUKNEROVÁ (eds.), *Nejen kruhy*, Praha: Umprum 2017, s. 23.

<sup>208</sup> PAUKNEROVÁ, *Vizuální vnímání, vizuální vědění*, s. 32.

<sup>209</sup> Tomáš KULKA, „O filozofii Nelsona Goodmana“, in: Nelson GOODMAN – Catherine ELGINOVÁ, *Nové pojetí filozofie a dalších umění a věd*, Praha: FF UK 2017, s.14.

<sup>210</sup> PAUKNEROVÁ, *Vizuální vnímání, vizuální vědění*, s. 32.

<sup>211</sup> KESNER, *Model*, s.10.

Vedecké modely podľa nej nedisponujú metaforickou funkciou, naproti tomu umelecké diela áno a vždy.<sup>212</sup> A ďalej tiež, že sa rôzne modely, odkazujúce k tomu istému prototypu na rôznych úrovniach sofistikovanosti, neustále viac a viac skutočnosti približujú a spresňujú reprezentáciu reality do čo najvernejšej podoby.<sup>213</sup> Prikláňam sa k tomu názoru, že modely v umení je potrebné vnímať ako motív artikulovaný fragmentami jeho pôvodnej funkčnej formy s dôrazom na kritiku vedeckého a technokratického kontextu prenikajúceho do umenia.

V Česku a na Slovensku sa lineárne kvázivedecké modely objavujú jednak v súvislosti s českou tradíciou vizuálnej poézie, jednak so slovenskou konceptualistickou tradíciou. V rámci postkonceptuálneho umenia môžeme hovoriť o nadväznosti na túto tradíciu, ale i o určitom svetovom fenoméne badateľnom napr. v *Artoons* Pabla Helguery (1971–), v „karikatúrach“ Dana Perjovského (1961–) alebo špekulatívnych kresbách Andreasa Töpfera (1963–). Lineárne modely sa príležitostne objavujú u mnohých súčasných umelcov ako sú Kateřina Šedá (1977–), Radovan Červka (1980–), Blanka Kirchner (1982–), Magda Stanová (1981–), Jaro Varga (1982–), Tomáš Vaněk (1966–) a ďalší. Systematický formálny záujem o lineárne modely je však neobvyklý.

V rámci širších projektov zastrešujúcich problematiku by som rada vypichla dva pomerne odlišné projekty. Prvým z nich je výstavný diptych *MAPY I. (Známe a neznáme)* a *MAPY II. (Neznáme oblasti)* kurátoriek Daniely Čarnej (1978–) a Lucie Gregorovej, reprezentujúci ucelený projekt *MAPY (Umelecká kartografia v strede Európy 1960–2011)*. Druhým projektom je knižná publikácia *Atlas transformace*<sup>214</sup> z roku 2009 editorov Zbyňka Baladrána (1973–), Víta Havránka (1971–) v spolupráci s Věrou Krejčovou, ktorá vyšla v nadväznosti na rozsiahly cyklus výstav a prednášok *Monument transformace*,<sup>215</sup> ktorý prebehol v rokoch 2006 až 2010, a ktorý bol zameraný na kritické zhodnotenie tzv. *obdobia transformácie*, tj. obdobia 20 rokov od nežnej revolúcie po rok 2009, vo vzťahu k zmenám spoločenským, politickým kultúrnym a k ich dopadu na umenie.

Pre použitie mapy ako špecifickej formy umeleckého zobrazenia, tak ako pre ostatné modely v umení platí, že ich cieľom nie je podať objektívny vedecký obraz, ale správu o subjektívnych postojoch a pocitoch na pozadí kvázivedeckej formy. Tak to bolo i v prípade výstav projektu *MAPY / MAPS (Umelecká kartografia v strede Európy 1960–2011)*,<sup>216</sup> ktoré so sprievodnou štúdiou vznikli v spolupráci Slovenskej národnej galérie a Galérie mesta Bratislavy.

---

<sup>212</sup> <http://www.upress.pitt.edu/BookDetails.aspx?bookId=35988> (cit. 5. 6. 2018).

<sup>213</sup> BAILER-JONES, Daniela M.: *Scientific Models in Philosophy of Science*. Pittsburg: University of Pittsburgh Press 2013, s. 179. Preklad: K. H.

<sup>214</sup> BALADRÁN – HAVRÁNEK – KREJČOVÁ, *Atlas transformace*.

<sup>215</sup> <http://www.monumenttotransformation.org> (cit. 3. 6. 2018).

<sup>216</sup> *MAPY*, kurátorky: Daniela ČARNÁ – Lucie GREGOROVÁ, Bratislava: Slovenská národná galéria – Galéria mesta Bratislavy 2011.

Zúčastnení umelci medzi inými zahŕňali mená súčasnej generácie postkonceptuálnych umelcov ako Štefan Papčo (1983– ), Jan Pfeiffer, Magda Stanová, Svätopluk Mikyta, Boris Ondreička (1969– ) či Jaro Varga, ale i generačne starších, konceptuálne zameraných umelcov, napr. Milan Adamčiak (1946–2017), Peter Bartoš (1938– ), Jiří David (1956– ), Lubomír Ďurček (1948– ), Stano Filko (1937–2015), Jozef Jankovič (1937–2017), Peter Kalmus (1953– ), Július Koller (1939–2007), Alex Mlynarčík (1934– ) a ďalší. Spoločná forma a motív vybraných prác boli „mapy“. Projekt bol zameraný na spojenie a paralely medzi dielami autorov slovenského okruhu s rozšírením na okruh autorov krajín V4, tvoriacich v časovom rozmedzí od 60. rokov minulého storočia po začiatok 10. rokov tohto storočia. Expozíciu kurátorky koncepcne rozdelili do dvoch častí: na časť venujúcu sa tzv. umeleckej kartografii, ktorá ponímala mapy v zmysle referenčného manuálu k fyzicky existujúcemu priestoru alebo k jeho utopickému riešeniu a na druhú časť, zameranú na mapy ako referencie k priestorom mentálnym, imaginárnym a duchovným.<sup>217</sup> Tak ako projekt *Atlas transformace*, i projekt *MAPY* potvrdil priamu následnosť postkonceptuálnych autorov na konceptuálne umenie 60. a 70. rokov, ktoré využívalo kvázivedecké prístupy k tvorbe diagramov či máp. Na výstave sa napríklad objavila reakcia umelca Štefana Papča na ikonické dielo Júliusa Kollera *Galéria Ganku* (1982) s názvom *Cesta z Galérie Ganku*,<sup>218</sup> v ktorom kartograficky zaznamenal a natočil horolezecký prvovýstup.

Editori *Atlasu transformace* Zbyněk Baladrán a Vít Havránek sa snažili vyhnúť sa klasickej polarizácii východu a západu a knihu uchopili tiež ako mapu, či ako určitého sprievodcu po zvolených oblastiach, či nezávisle na sebe spracovaných heslách. Prístup k odbornej publikácii ako k slovníku alebo atlasu v úvode editori pomenovali ako „rhizomatickú asambláž“<sup>219</sup> kategórií asociatívne sa dotýkajúcich *obdobia transformácie*. Projekt je dodnes významným referenčným zdrojom informácií a relevantným pokusom o kategorizáciu neistého obdobia. Atlas zahŕňa 316 položiek. Okrem textových hesiel obsahuje súbor obrazových informačných vizualizácií (grafov, schém a diagramov) spracovaných ako rovných textovým heslám. Na tvorbe týchto lineárnych modelov sa podieľali českí i zahraniční autori: Boris Ondreička, Zbyněk Baladrán, João Maria Gusmão (1979– ) + Pedro Paiva (1977– ), Zdeněk Košek (1966–2015), Ricardo Basbaum (1961– ), Lia Perjovschi (1961– ), Mark Lombardi (1951–2000), Bohumila Grögerová (1921–2014) a Josef Hiršal (1920–2003), Erick Beltrán (1974– ), Mladen Stilinović (1947– ), Vangelis Vlahos (1971– ) a Babi Badalov (1959– ). Prvých dvoch spomenutých umelcov, Boris Ondreičku a Zbyněka Baladrána by sa mohli označiť za hlavných zástupcov, využívajúcich motív modelu nielen za

<sup>217</sup> Vid' katalóg: Daniela ČARNÁ – Lucia GREGOROVÁ, *MAPY / MAPS. Umelecká kartografia v strede Európy 1960 – 2011* (kat. výstavy), Bratislava: Galéria mesta Bratislavy – Slovenská národná galéria 2011.

<sup>218</sup> Štefan Papčo sa tematicky pocte Galérii Ganku ďalej venoval vo výstave *Psycho-vertical*: <http://www.kunsthallebratislava.sk/event/stefan-papco-psycho-vertical> (cit. 3. 6. 2018).

<sup>219</sup> BALADRÁN – HAVRÁNEK – KREJČOVÁ, *Atlas transformace*, s. 6.

účelom kritiky medziľudskej komunikácie, slova a textu, jazykového prekladu a straty s ním súvisiacej, povahy reprezentácie, ale aj nemožnosti poznania, či širšieho uvažovania nad rozdielom medzi subjektom a objektom alebo rolou umeleckého hlasu v spoločnosti. V prístupe k lineárnym modelom publikovaných v *Atlase transformace* sa ľahšie hľadajú zhody než rozdiely. Uniformný grafický jazyk (aj keď u Ondreičku výraznejšie autorský a u Baladrána funkčnejší smerom k vedeckej ilustrácii) je typický pre odklon pozornosti od autora smerom k oblasti záujmu – k poznaniu sveta a doby.

Boris Ondreička, ako sám tvrdí, patrí ku generácii 90. rokov, ktorej rola bola v určitej miere pionierska, ktorá nanovo definovala kategórie, a ktorá sa ako prvá vysporiadavala s krachom –izmov: „Boli sme v niečom zlomová generácia, pretože sme sa nachádzali v atmosfére, ktorá sa globálne absolútnym spôsobom rozlúčila s –izmami a vzdala sa klasického kategorizovania.“<sup>220</sup> Záujem o zadefinovanie stavu konkrétneho pojmu ako jednotky pre budovanie intersubjektívnej i interdisciplinárnej komunikácie v Ondreičkovej práci priamo nadväzuje na osobný kontakt so slovenským konceptualizmom, špecificky s osobou Stana Filka. Jeho graficky vizualizovaná ontológia tvorí jeden zo základných metodologických kameňov pre dnešné použitie vizualizačných metafor v našom kontexte vôbec. Posun pozornosti na subjektívne a intersubjektívne uvažovanie pri procese tvorby umeleckých diel – slovami Borisa Ondreičku – mení umenie na „... ideálnu predispozíciu pre zodpovedajúci interdisciplinárny diskurz vďaka svojmu dynamicky kritickému vzťahu voči dogmám obsahov a foriem, teda voči normatívitám. Umelecká prevádzka oplýva schopnosťou ‚alchymie‘ metaforického posunu skrz hranice a medze disciplín, rodov či politickej korektnosti.“<sup>221</sup> Tieto slová, vytrhnuté z kontextu, pochádzajú z anotácie k prednáškovému projektu *Question of Will*,<sup>222</sup> interdisciplinárneho cyklu otvoreného verejnosti, ktorého základnou myšlienkou bola nemožnosť človeka ovplyvniť podmienky, do ktorých sa rodí, a ktoré neskôr determinujú celý ďalší život. Podobný príbeh sprevádza prvý celok Ondreičkovho knižného diptychu *Hi! Lo.* (2011), zostaveného z kombinácie otvorených textovo-schematických lineárnych modelov. Kompozične je kniha postavená na juxtapozícii dvoch, v istom zmysle, protichodných celkov. Prvý celok, s názvom *John Doe & Joe Bloggs*<sup>223</sup> je samostatná voľne veršovaná báseň vytvorená špeciálne pre účel tejto knihy, ktorá na príbehu života dieťaťa odvíja polemiku nad mocou sociálnych podmienok determinovať vývin a úspech. Druhou časťou s názvom *Spoken Word / Written World* je retrospektívna kolekcia samostatných,

---

<sup>220</sup> BARTLOVÁ – JAKALOVÁ, Vždy som bol súčasny. Rozhovor s kurátorom a umelcom Borisom Ondreičkom, s. 39-40.

<sup>221</sup> Boris ONDREIČKA, *Otázka vôle*, <http://questionofwill.com/sk/o-projekte/> (cit. 13.4.2018).

<sup>222</sup> *Ibid.*

<sup>223</sup> John Doe je fiktívnou postavou neznámeho, menom, ktoré dostane každá osoba bez identity alebo osoba, ktorá si vlastnú identitu nemôže spomenúť alebo nárokovať. Joe Bloggs je v anglicky hovoriacich krajinách ďalšie zástupné fiktívne meno, ako u nás Jožko Mrkvička alebo Ján Novák.

významovo hustých kresieb, skíc, projektov a textov, vystupujúcich ako „autonómne umelecké diela, ‚teoretické performancie‘ a vizuálne básne“<sup>224</sup> a hlavne lineárne modely a vizualizačné metafory, ktoré vznikali v priebehu siedmich rokov. V kontraste dvoch častí knihy stojí postupne časovaný príbeh, poéma rozvíjajúca sa na okraji formátu, ktorej príslušný výsek je vždy kontrovaný jednotlivými schémami časti *Spoken Word / Written World*. Vizualizačné metafory v Ondreičkovom uchopení spĺňajú rolu prostriedku, ktorý autorovi pomáha s minimom estetických prostriedkov vytvoriť zjednodušené modely prekladaných umelecko-filozofických postojov. Aj keď, podobne ako Zbyněk Baladrán, pracuje s formátom typu lineárnych modelov, Ondreičkov prístup sa od Baladránovho odlišuje rezignáciou na „fyzickú produkciu“ radikálnosťou totálnej dematerializácie artefaktu ústiacej do (takmer) bezpríznakového média grafického designu. V tomto prípade vystupuje grafický design ako pomôcka zjednodušenia zložitých procesov kreatívneho myslenia a podobne ako model alebo skica v histórii: udáva vnútorný model ako schému, na ktorej umelecké dielo stojí.

Príspevok Zbyňka Baladrána do *Atlasu transformace* je rozšírený o rolu spolu-editora knihy. Vo svojich diagramoch často využíva organické tvary – tvary podobné tým, ktoré by sme našli v učebnici biológie alebo atlase ľudského tela. Analyzuje a pitve ľudské vnútornosti, ale ide ďalej, až za to, čo je exaktne opísateľné. Preto napr. diagram párového (ľudského?) orgánu podobného obličkám alebo semenníkom je diagramom nacionalizmu, heslovo štruktúrovaného, odhaľujúceho subjektívnu kategorizáciu. Význam osobného postoja získava v juxtapozícii s odborne poňatými heslami význam nesplošenej, nezjednodušenej výpovede individuality jedinca, zástupcu fyzickej existencie, prijímateľa, čitateľa.

Ak by som mala zhrnúť to, čo vyvstáva po analýze predkladaných príkladov ako dôležité, chcem upresniť pozíciu motívu média lineárneho modelu: v rámci postkonceptuálneho umenia nie je lineárny model používaný bezúčelne (ani v sebareflexívnych tendenciách). Nie je ani „modernisticky“ zaľúbený do seba samého. Implicitne a zámerne odhaľuje slepé boľavé miesta fungovania spoločnosti. Problematizácia pravdivosti vedeckej reprezentácie a objektívneho zobrazenia je totiž autorským potvrdením narušenia „bezchybnej“ modelovej spoločenskej štruktúry.

---

<sup>224</sup> <http://cz.tranzit.org/cz/publikace/0/publication/boris-ondreika-hi-lo> (cit. 13.4.2018).

### 3.1.2.2 Archív, siete, postinternet

Prirodzenou odpoveďou na otázku východísk záujmu umelcov o metódy zjednodušovania a kategorizovania informácií, teda budovania informačných modelov, by mohla byť situácia informačnej mnohorakosti a prístupnosti a z nich vyplývajúca túžba po uchopení zmätku. Táto stratégia nie je umeleckou doménou, ale prirodzenou reakciou človeka, ktorý si v zložitých situáciách vždy buduje *vnútorné kognitívne modely*, aby ich dokázal uchopiť, porozumieť im a prípadne ich vyriešiť. Rozdiel leží v tom, či vnútorný model „externalizuje“ alebo nie. Voľba teda nie je či budovať model, ale či a ako budovať model *externý*. Nároky diskurzívnosti sú totiž kladené až na model externý.<sup>225</sup> Záujem umelcov o model ako metódu či výrazový prostriedok teda nespočíva v záujme o formu, ale v potrebe spracovať neuchopiteľnú zložitosť, a to aj napriek tomu, že modely v umení často nie sú dôsledne funkčné.

Triedenie ide ruka v ruke s hromadením. Kurátor 55. benátskeho bienále, Masimiliano Gioni (1973–), použil v roku 2013 ako emblém výstavy v priestoroch Arsenale zmenšený materiálový model nerealizovaného architektonického konceptu Maurina Auritiho (1891–1980) z 50. rokov 20. storočia s názvom *Encyklopedický palác*. Ten zároveň zastrešoval názov celej výstavy. Utopický palác mal byť budovou obrovských rozmerov a zastrešovať všetko poznanie sveta.<sup>226</sup> Koncept nie je nepodobný biblickej Noemovej arche ako nositeľovi všetkých genetických informácií na svete, ale vlastne ani internetu ako archívu všetkého novodobého poznania.

Existujú rôzne nástroje a projekty, ktoré uchopujú internet ako určitý druh archívu (napr. stránky / projekty ako *internetmemory.org*, *www.webcitation.org* alebo *archive.org*) alebo zhromažďujú intelektuálne (*wikipedia.org*) alebo kultúrne dedičstvo (u nás *webumenia.sk*). Archív je v doslovnom slova zmysle viac alebo menej organizovanou zbierkou vecí alebo miestom, kde sa táto zbierka nachádza, pričom sa organizáciou myslí dôvod archivára k archivovaniu. Sila archívu spočíva práve v odôvodnenosti uchovávaní jednotlivých archiválií.<sup>227</sup> Ak máme internet chápať ako formu archívu, musíme sa heterogénnu a ťažko uchopiteľnú skrumáž textov a obrazov naučiť uchopovať. Ako uvádza James T. Hong (1970–) vo svojej eseji, *Suspicious archive. Part I. A prejudiced interpretation of interpretation*, archív je možné vytvoriť i náhodou a neúmyselne – pod podmienkou, že niekedy v budúcnosti bude existovať spôsob, ktorý jednotlivým náhodným

---

<sup>225</sup> Joshua M. EPSTEIN, „Why Model?“, *Journal of Artificial Societies and Social Simulation*, roč. 11, 2008, č. 4, <http://jasss.soc.surrey.ac.uk/11/4/12.html> (cit. 28. 1. 2018).

<sup>226</sup> Sam THORNE, „The Encyclopedic Palace“, *Frieze*, 14. september 2013, <https://frieze.com/article/encyclopedic-palace> (cit. 12. 11. 2017).

<sup>227</sup> James T. HONG, „The Suspicious Archive, Part I: A Prejudiced Interpretation of the Interpretation of Archives“, *e-flux*, september 2016, č. 75, <http://www.e-flux.com/journal/75/67172/the-suspicious-archive-part-i-a-prejudiced-interpretation-of-the-interpretation-of-archives/> (cit. 7. 11. 2018).

atribútom priradí význam.<sup>228</sup> Zložitost' internetového archívu je jednou veľkou inšpiráciou, iniciujúcou použitie grafickej vizualizácie dát v tvorbe umelcov. Aj keď sa vedecká vizualizácia a vizualizácia dát v umení objavujú od renesancie, ktorej *homo universale* spájala rolu umelca a vedca do jedného a vedecká vizualizácia tvorila niečo ako „prostredníka“ medzi disciplínami, nikdy neboli grafy, mapy a diagramy v odbornej ani laickej verejnosti rozšírené v takej miere, ako v posledných rokoch, ovplyvnených mohutným rozvojom technológií a vedeckým pokrokom.<sup>229</sup> Potreba spracovať dostupné neusporiadané a neuchopiteľné informácie existujúceho ľudského poznania nie je iniciovaná výlučne existenciou internetu, ale aj napr. sieťami mobilných operátorov. Rovnako dostupným a neuchopiteľným sa stal prostredníctvom otvorenia hraníc a rozvoja nízko nákladovej leteckej dopravy fyzický priestor zemegule. Zložené siete sú primárnym štrukturálnym a organizačným prístupom takmer každej oblasti ľudskej činnosti (gény, elektrina, potravinový reťazec, dopravné a komunikačné siete, akciový trh,...). Prichádzame s nimi do kontaktu dennodenne. Ich prítomnosť si ani neuvedomujeme. Prekvapujúce je, že termín tzv. bezmierkových sietí (*scale-free networks*), ktorý je dnes jednou z najbežnejších topológií prirodzených ľudských systémov, je objavom len z roku 1999. Odvtedy sa ale výskum, snažiaci sa ich uchopiť a pochopiť odvíja závažným tempom. Podľa Manuela Limu, autora termínu *vizualizačnej metafory*, „[p]ovedomie o nich nám pomáha pochopiť nielen svet okolo nás, ale aj spleť sietí interakcií, ktoré tvarujú naše telo. Globálna snaha o konštrukciu všeobecnej teórie zložitosti je obrovská a môže nás zaviesť nielen k štrukturálnemu porozumeniu sietí, ale aj k dôležitým vylepšeniam v stabilite, pevnosti a bezpečnosti najzložitejších systémov na celom svete.“<sup>230</sup>

Naopak neschopnosť vysporiadať sa so zložitými sieťami vedie k úzkosti a pocitu uväznenia v zdanlivej slobode. V súvislosti so sieťami sa nedá nezvažovať širokú sféru súčasnej vizuálnej umeleckej scény, zasahujúcu vlnu umenia postinternetu. Termín bol prvý krát spomínaný už koncom 0. rokov Marisou Olson (2008–) a v umení československého kontextu zažil vedomú odozvu okolo roku 2013.<sup>231</sup> Ako kategória prepojená sieťou skrz-naskrz, sa špecifická postinternetová estetika opiera aj o metódy grafického designu a pridružených disciplín akými sú korporátny branding, visual merchandising, reklama, fotobanky a obrázkové banky, atď.<sup>232</sup> V prípade postinternetu ide o celosvetový fenomén, ktorý zasiahol aj naše územie. Tak ako jeho medzinárodná verzia, i jeho český a slovenský kontext sa vizuálne vymedzuje umeniu pre-post-internetovému. Na rozdiel od predchádzajúcich umeleckých smerov, reflektujúcich internet (net

<sup>228</sup> *Ibid.*

<sup>229</sup> PAUKNEROVÁ, Vizuální vnímání, vizuální vědění, s. 10.

<sup>230</sup> LIMA, Vizualization metaphors.

<sup>231</sup> Veronika SELLNEROVÁ, *Reflexe českého post-internetového umění* (bak. práca), Brno: FF MUNI 2016.

<sup>232</sup> Karen ARCHEY – Robin, „Essay“, in: Karen ARCHEY - Robin PEPCKHAM (eds.), *Art Post-Internet: INFORMATION/DATA*, Peking: Ullens Center for Contemporary Art Beijing 2014, s. 8-9.



art), sa postinternetové umenie navracia k fyzickému artefaktu, často k modelu alebo makete. Jeho ideové podhubie poskytuje plynulú nadväznosť na postkonceptuálne tendencie a v náznakoch existuje v mnohých prácach, ktoré sami seba za postinternetové nepovažujú.<sup>233</sup> Síce hovoríme o lokálnej verzii celosvetovej tendencie, podľa môjho názoru k nej ale české a slovenské umenie dospelo postupne a vlastným vývinom.

Za špecifickú formu lineárneho modelu, pre ktorú je charakteristické obrovské obsahové a aj tvarové zjednodušenie a tvorí obľúbený motív postinternetovej vizuality, sú lineárne symboly charakterom sa pohybujúce medzi diagramom a typografickým symbolom. Nedajú sa zaradiť pod kategóriu grafických vizualizácií dát v zmysle diagramov alebo grafov, zjednodušenou abstraktnou symbolikou blížiacou sa typografii alebo piktogramu ale tiež triedia zložitosť do symetrie symbolu nekonečna – slučky. Ako príklady uvediem tri práce: objekt Richarda Nikla (1987– ) *Spiderco* (2013), iluzívnu inštaláciu Richarda Loskota (1984– ) *Cosmology model* (2017) a video Jozefa Mrvu (1898– ) *Dark Ontologies Matter* (2017). Všetky tri diela sú postavené na princípe nekonečného plynutia, absurdite zacyklenosti a symetrickej uzavretosti. Metaforické významy širokého uchopenia symbolu sú si často veľmi podobné. Kvalita prác, ktoré sa inšpirujú „večnými“ tvarmi a kompozíciami navracia pozornosť na autorské uchopenie, odchýlku a kozmologickú interpretáciu.

### 3.1.2.3 Pravda modelov

Už od konca 19. storočia veda nepovažuje svoje skúmanie za presný obraz skutočnosti alebo prírody, ale pracuje so zjednodušenými schémami, ktorých poznatky sú približné a spresňujú sa opravovaním, opakovaním a ujasňovaním. Reťaz na seba nadväzujúcich vedeckých analýz skúmaných faktov sa tak nedá prerušiť a plynie.<sup>234</sup> Podľa talianskeho filozofa vedy Giuseppe Del Re (1932–2009)<sup>235</sup> sú modely základnou črtou Galileovskej vedy, čiže vo vedeckom bádani zastávajú východiskovú pozíciu. Práve približnosť a nedokonalosť modelov ako integrálna súčasť modernou adorovanej vedeckej racionality sa v histórii mnohokrát stala na poli filozofie a teórie vedy predmetom diskusií v súvislosti s povahou (vedeckej) pravdy.<sup>236</sup> Vo vzťahu pravdy k modelom je zaujímavá podmienka, pod ktorou prijímame zjednodušené, približné, idealizované

---

<sup>233</sup> *Generation smart*, kurátori David Kořínek – Milan Mikuláščík, Praha: NTK 2015. (V prípade výstavného projektu *Generation smart* išlo o kurátormi vymedzenú českú verziu postinternetu.)

<sup>234</sup> Maurice MERLEAU-PONTY, *Svět vnímání*, Praha: Oikúmené 2008, s. 13-14.

<sup>235</sup> Giuseppe DEL RE, „Models and analogies in science“, *HYLE – International Journal for Philosophy of Chemistry*, č. 6, 2000, s. 5-15.

<sup>236</sup> Vid' napr. Nancy CARTWRIGHT, *The Dappled World: A Study of the Boundaries of Science*. Cambridge: Cambridge University Press 1999.

modelové schémy ako pravdivé, ktorú stanovila Catherine Elgin (1948–) a ktorú definuje nasledovne:

(...) akceptovať tvrdenie neznamená brať ho za pravdivé, ale brať jeho odchýlku od pravdy, ak nejaká existuje, ako zanedbateľnú. Odchýlka nemusí byť malá, ale nezávisle na svojej veľkosti musí byť jednoducho zanedbateľná. Navrhujem, že tvrdenie akceptujeme vtedy, ako ho považujeme za dostatočne pravdivé. Úspech nášho kognitívneho úsilia naznačuje, že na to máme právo často. Ak je to tak, tvrdenie je prijateľné, ak je jeho odchýlka od pravdy zanedbateľná. V takom prípade je pravdivá dostatočne.<sup>237</sup>

Elgin túto „dostatočnú pravdivosť“ modelov pripodobňuje k „pravdivosti“, akou disponujú umelecké diela. Ak umenie chápeme ako nástroj uchopovania a poznávania skutočnosti a umeleckú prax ako druh výskumu,<sup>238</sup> analogicky totiž môžeme uvažovať, že prostriedky, po ktorých umelci – výskumníci siahajú, sú výskumnými prostriedkami v niečom podobnými so stratégiami využívanými vedou. Predtým, než ich umenie „emancipovalo“, ležala ich kmeňová základňa na vedeckej pôde. Umelecké diela sú podľa Catherine Elgine pravdivé *dostatočne*, podobne ako sú *dostatočne* pravdivé vedecké tvrdenia. Tento krok sa zdá byť ústretový voči bagatelizovanej dôležitosti umenia vo vzťahu k vede. Tiež sa zdá, že tento prístup korešponduje i s klastrovým vynechávaním nepotrebného. Povaha „umeleckej pravdy“, ak sa dá od pravdy vedeckej oddeliť, však myslím leží na rozdielnych princípoch. Filozof Lambert Zuidervaart definuje pravdu v najširšom zmysle slova nasledovne:

... pravda v tom najkomplexnejšom smyslu je dynamicckou koreláciou medzi dvoma pólmi: medzi ľudskou vernosťou spoločenským princípom na jednej strane a životodárnou odkrytosťou spoločnosti na druhej. Spoločenské princípy, ktorým musíme byť verní, obsahujú imaginatívni presvedčivosť a logickú platnosť. Životodárná odkrytosť pak obsahuje imaginatívni odkrytosť a výrokovú odkrytosť. Slovom „životodárný“ mínim proces, ve ktorým ľudské bytosti a ostatní tvorové môžu vzkvetať ve vzájemné propojenosti.<sup>239</sup>

Uvedomenie si vágnosti (ako rezidua dostatočnej pravdivosti) situáciu možno pomenuje a popisuje, ale neiniciuje a nevysvetľuje podmienku „životodarného“ procesu prepájajúceho ľudské bytosti a posúvajúcu ich dopredu smerom k progresívnej zmene. Záujem súčasných umelcov o túto štrbinu, nepresnosť modelu, ktorú sa pokúšajú vo svojej tvorbe využívať (a ktorú veda zvyčajne

---

<sup>237</sup> Catherine Z. ELGIN, *True Enough*, Cambridge, MA: The MIT Press 2017, s. 28. Preklad: K. H.

<sup>238</sup> S tým súvisí i napr. rozmáhanie sa tretieho stupňa umeleckého vzdelávania, často pomenovaného ako výskum umením (tému sa venuje napr. americký historik umenia James Elkins).

<sup>239</sup> Lambert ZUIDERVAART, *Umění a sociální transformace. Pravda, autonomie a společenské makrostruktury*, Ústí nad Labem: UJEP FUD – Praha: Nadace pro současné umění Praha 2015, s. 23.

odsúva v prospech čo najširšej platnosti tvrdenia), smeruje za popis, smerom k role pravdy, ktorú zohráva v informačnej rozmanitosti a obrazovej mnohosti.

V politicky angažovanej tvorbe Radovana Čerevku (1981– ) sa záujem o vizualizáciu dát ako o nástroj manipulácie s informáciami dlhodobo prejavuje v tematizácii politickej a vojnovnej štatistiky. Na rozdiel od diel, pracujúcich s estetikou infografiky, ktoré boli popísané v prvej časti kapitoly, Čerevka je formálne predovšetkým sochár. Už od svojho štúdia sochárskeho ateliéru na košickej Katedre výtvarných umení a intermédií systematicky rozvíja tvorbu objektov – makiet grafov komentujúcich svetovo významné politické udalosti. Nič to nemení ale na tom, že jedným z jeho primárnych záujmov je osvetľovať skryté informácie, ktoré sa často v suchej grafickej vizualite oddeľujú od mnohokrát ťažkých sociálnych a ekonomických podmienok a od reality politickej neslobody. Materializácia grafov informačných agentúr, ako napr. v práci *Krajina trvalej slobody* (2013),<sup>240</sup> prízvukuje skryté informácie ich estetizáciou do monumentálnej scény. Zámerom diela bolo poukázať na úmernosť počtu vojnových obetí s výškou jej financovania. Radovan Čerevka svoju prácu popisuje takto:

Názov diela parafrázuje dosiaľ najdlhšiu vojenskú operáciu v dejinách amerických ozbrojených síl proti povstalcov v Afganistane. Paralelne vedená operácia ISAF pod kontrolou NATO je zameraná na stabilizáciu bezpečnostnej situácie a rekonštrukciu krajiny. Obidve operácie trvajú dodnes so značne nejasnou až pesimistickou prognózou ich úspešného ukončenia. Zaangažovaných je aj 430 slovenských príslušníkov ISAF. Slobodu a bezpečnosť sa zatiaľ nastoliť nepodarilo a tak je jediným zhodným konštatovaním to, že operácia v krajine trvá. Pre zainteresovaného konzumenta spravodajstva to okrem iného znamená aj neмотivné sledovanie situácie v podobe grafov, kriviek a indexov vývoja.<sup>241</sup>

Celú situáciu nakoniec autor komentuje určitým pocitom bezmocnosti, pretože „[s]pektakulárne mediálne obrazy tejto scény tak omnoho viac odkazujú sami k sebe než k téme, o ktorej pôvodne referovali.“<sup>242</sup> Termín *postpravda*,<sup>243</sup> ktorý zaznamenal nárast popularity v roku 2016 v súvislosti s prezidentskými voľbami Donalda Trumpa a Brexitom, namiesto hľadania objektívneho všeobecne platného tvrdenia potvrdzuje často negatívne zaujatý subjektívny pohľad, ktorý mylne

---

<sup>240</sup> <http://cerevka.sk/portfolio/3d/> (cit. 13. 11. 2017).

<sup>241</sup> *Ibid.*

<sup>242</sup> *Ibid.*

<sup>243</sup> V roku 2016 sa sa fenoménu postpravdy venoval vo výstave *Rozštěpený epistemolog* (2016) v GHMP Jiří Žák. Ivana Bendová a Zdeněk Ryneš sa postpravde venovali na svojej prezentácii v Galerii Jelení. V nadväznosti na to prebehla o postpravde teoretická debata, pre viac informácií viď: <http://artalk.cz/2017/04/22/25-4-2017-vaclav-janoscik-andrea-pruchova-a-dalsi-postpravda-a-nove-informacni-ramce/> (cit. 29. 1. 2018).  
<http://artalk.cz/2017/04/12/umeni-a-postpravda/> (cit. 29. 1. 2018).

považuje za pravdu.<sup>244</sup> Falošné informácie podávané za pravdivé už totiž nepotvrdzuje autorita formuláru, tabuľky, ani grafu. Nebezpečenstvo leží v zdaní pravdivosti. Hoaxy, šírené internetom, priamo prepojené s hybridnou vojnou, sú toho dôkazom.

Umelkyňa Eva Rybářová (1991–), ktorá sa vo svojej tvorbe kontinuálne zameriava na skúmanie vplyvov internetu a digitálnych technológií na identitu jednotlivca, sa v projekte *Tumbleweed* (2018), realizovaného v Galerii mladých TIC Brno, zameriavala na otázky naoko intímneho prežívania neuchopiteľných podnetov, ktoré však v skutočnosti ústia do zdieľaných, často generických a hrubo zovšeobecňovaných estetických symbolov. Odpovede hľadala v určitej forme globálneho romantizmu. Za pomoci rozvetvenej rady alúzií sa vzťahovala k motívu rozorvaného mestského človeka, vymedzujúceho sa k svojmu prostrediu a ku svetu. Význam romantizmu, v šírke, ako ho autorka vo výstave uchopuje, spočíva vo funkcii poznávať a komentovať povahu kultúrneho života vo vyspelej zemi. *Tumbleweed* patrí medzi tradičné motívy amerických westernov a doslovne označuje chumáč plevelu unášaného vetrom. Metaforicky odkazuje k príslušnosti k diktátu západnej kultúrnej tradície. Vzťahuje sa k pocitu vykorenenosti a zdieľanej neistoty, prameniacej z nemožnosti si správne vybrať. Ambivalencia voľby tkvie v zložitosti ponuky, ktorá síce vytvára dojem slobody, ale tiež odhaľuje rovnakosť alternatív. Virtualizáciu spoločnosti spojenú s rozvojom technológií, politické otvorenie geografického priestoru alebo stratu tradičných hodnôt často vidíme ako dôsledok nedávnych pohybov a zmien. Pre autorkinho hrdinu, súčasného obyvateľa vyspelého mesta, sú zložitost' dnešnej doby, prebytok a množstvo každodenných volieb, východiskom pre novú vlnu citovosti a sentimentu. Pre naplnenie svojich cieľov autorka zvolila autorsky takmer bezpríznakový prejav, teda prejav, ktorý síce využíva súčasnú vizualitu, ale mohol by ho použiť každý. To potvrdzuje i protichodnosť estetických východísk využitých pri tvorbe plagátov a zbierky básní, teda dvoch významových dominant výstavy. V básnickej zbierke *Tumbleweed* (rovnomennej s názvom výstavy) autorka použila *‘basic english’* ako normalizovaný estetický jazyk oklieštený o nuansy potrebné k identifikácii individuality. Navzdory vedomému riziku možného sklznutia do gýča alebo kliše, v básňach bez irónie popisuje vlastnú a celkom konkrétnu každodennú skúsenosť. Opačný prístup zvolila k motívom plagátov, ktoré vychádzajú z generických fotografií so zatemnenou (anonymizovanou) postavou, akú často nájdeme vo fotobankách. Fotobanka tu figuruje ako vizuálny archív určujúci všeobecné kritériá stredno-prúdových estetických hodnôt. Aby dôsledne naplnila štýlovú jednotu, autorka pracovala podobne i s typografickou a zvukovou bankou: fonty využité v typografickej úprave zbierky sú voľne stiahnuteľné a zvuk mora, tvoriaci vo výstave hudobný podkres, je nahraný konkrétnymi neznámymi prispievateľmi a pustený zo Soundcloudu.

---

<sup>244</sup> <http://www.ceskatelevize.cz/ct24/svet/1957973-post-pravdivy-slovem-roku-na-faktech-nesejde-vitezi-emoce> (cit. 30. 1. 2018).

Vo výstave *Tumbleweed* autorka rozoberala vlastnú konkrétnu skúsenosť s technológiami, globalizáciou či internetom a odhalila ako veľmi sú si naše prežívania podobné, alebo ako málo môžeme za pomoci rovnakých zdrojov dospieť k rozdielnym záverom. Možno paradoxne najvýraznejšie, odhaľuje Rybářovej autorský hlas a použitý symbolický kľúč lineárna kresba modelu lode vo fľaši na stene: mikrokozmos ohraničoval domnelé dobrodružstvo, more bolo rozbúrené len zdanlivo a lodičke v podstate nič nehrozilo. Nakoniec, do rohu miestnosti umelkyňa umiestnila lineárny graf<sup>245</sup> priamej úmery, podľa ktorého dospievame k prapodivnej „pravde“: čím viac je niečo niečím (something) a zároveň ničím (nothing), tým viac je hocičím (anything).

---

<sup>245</sup> Modely grafov a iné metódy informačných vizualizácií používajú umelci často v kombinácii s inými formami zobrazenia podobne, ako keď architekt zvolí pre komplexnú prezentáciu svojho projektu technický výkres v kombinácii s modelom a vizualizáciou, alebo ako keď lekár skúma chorobu a spresňuje diagnózu kombináciou rôznych záznamov, snímok a vyšetrení.

### 3.1.3 Autorská poznámka č.1: #∞) (2016)

Ako autorka sa neustále snažím v svojej tvorbe uchopovať zložitost', s ktorou sa stretávam na každom kroku. Ide mi o to, aby som našla princíp, ktorý by pokoril túto zapletenú zložitost', a aby som prostredníctvom tvorenia odhalila niečo nové. Obyčajne sú tieto snahy čiastkové. Vytváranie modelov preto v mnohom napomáha mojim neustálym pokusom o zjednodušovanie reality. V prvej z mojich autorských poznámok rozoberiem dielo #∞) (2016), ktoré som vybrala z dôvodu obsahového zamerania na cyklenie a zložitost' a kvôli formálnemu uchopeniu prostredníctvom lineárnych modelov.

Rozoberaná práca je úvahou nad schopnosťou modelu zjednodušovať spleť informácie a špekuláciou nad otázkou, koľko signifikantných detailov a nápomocných informácií môže podávať štatistická pravda a zjednodušená schéma. Triptych #∞) je vo svojej podstate trojrozmerným lineárnym modelom. Stojí na pôdoryse troch typografických symbolov pripomínajúcich emotikon, ktoré transformujem do trojrozsomernej podoby „drôtených“ modelov. Mediálnym posunom z virtuálneho priestoru komunikácie na sociálnej internetovej alebo telefónnej sieti sa zápis emócie, čiže situačného zachytenia prežívaného momentu, pretavuje do podoby monumentu glorifikujúceho zovšeobecňujúce typografické symboly. Okrem schopnosti emotikonov komunikovať, chce prostredníctvom lineárnych „drôtených“ železných modelov prácou odkázať k celej škále významov. Aj napriek tomu, že sú tieto symboly súčasťou typografie, nie sú písmenami, z ktorých by sa mohlo poskladať slovo alebo veta. Ostávajú v uzavretosti svojho významu a nedokážu budovať stavebnicu jazyka. Jediný priestor, kde sa tieto symboly môžu správať podobne ako písmená, je systém emotikonov, ktorý je však viac subkultúrnym umelým jazykom než aspirantom na prijatie do systému prirodzeného jazyka. Zo všetkého sú tieto symboly symbolmi zovšeobecnenia. Sú schémami komunikácie, ktoré nesú ďalšie významy. Sú „vešiakmi“, triediacimi tautologické obrazy, ktoré sa vnútorne zdanlivo bezúčelne multiplikujú.

V prvej, širšej rovine tohto diela pracujem s informáciou, že tieto 3 znaky, teda #∞) (mriežka, ležatá osmička a zátvorka) netvorí dokopy žiaden ustálený významový celok. Napriek tomu k emotikonu a k emocionálnej komunikácii cez sieť odkazujú. V druhej rovine sa sústredím na 3 modely známych sebareferenčných paradoxov, ktoré s nástupom digitálnych médií nabádajú k prehodnoteniu. *I am a Strange Loop* (2007)<sup>246</sup> je kniha kognitívneho vedca Douglasa Hofstadtera (1945–). Pojem *zvláštna slučka* Hofstadter definuje ako: „paradoxnú slučku, ktorá prekračuje úroveň“ alebo „nie fyzický obvod, ale určitý abstraktný kruh, v ktorom sled úrovni umožňuje krúženie dookola, a v ktorom existuje posun z jednej úrovne abstrakcie (alebo štruktúry) na druhú. Je to niečo ako pohyb smerom nahor v hierarchii, prostredníctvom ktorého tieto posuny ‚hore‘

---

<sup>246</sup> Douglas HOFSTADTER, *I Am a Strange Loop*, New York: Basic Books 2012.

súčasne umožňujú vznik uzavretého cyklu. To napodiv znamená, že nezávisle od východiskového bodu skončíme presne tam, kde sme začali.<sup>247</sup>

Pracovala som s kompletnou sadou ilustrácií k textu knihy *I am a Strange Loop* (2007). Tento súbor, charakterizovaný nápadnou vzájomnou podobnosťou jednotlivých vyobrazení, prezrádza vizuálne hračky, paradoxy, ale hlavne slučky (*loopy*). Jedna ilustrácia akoby bola druhej vzorom. Vzájomne sa totiž stereotypizujú a stávajú jedna druhej prototypom. To bohužiaľ vedie k tomu, že sa v množstve podobných ilustrácií strácajú jednotlivé príbehy, ktoré mali obrázky pôvodne popisovať a dokumentovať. Rozhodla som sa, že celej sérii ilustrácií vytvorím druhý variant. Uvažovala som o nahraditeľnosti jednotlivých prvkov súboru. V tejto konkrétnej knihe sú totiž všetky ilustrácie určitým spôsobom zameniteľné. Univerzálny princíp, ktorý využívajú a zobrazujú, je len jeden – týka sa jedného vzoru. Nevychádzala som z textu, ktorému by som chcela nájsť najlepšie možné ilustrácie. Obracala som sa výlučne na pôvodnú sadu Hofstadterových obrazových ilustrácií ako na jediný zdroj. Výsledkom mojej práce je nová sada, ktorá interpretuje ilustrácie pôvodné. Jednotlivé motívy som vyberala náhodne, často s pomocou triedenia internetovým vyhľadávačom. Obrázky na seba nijako nenadväzujú, ich spoločným kritériom je model slučky, na ktorom sú obsahovo alebo formálne vystavané. Séria obsahuje množstvo variácií na jeden model.

Sprievodné príbehy do nej vstupujú akoby mimochodom, akoby boli nežiaducim šumom. Sama ich ale považujem za extrémne dôležité. Napriek tomu, že vychádzam z obsahu ilustrácií konkrétnej knihy, kde kontext obrazov nebol dôležitý a šlo len o ich formálny iluzívny princíp, v interpretáciách sa sústredím na ich autonómny obsah. Ak ilustrácia ilustruje, potom určitým spôsobom nahrádza, dopĺňa a interpretuje originál. Nechcem tvrdiť, že každá ilustrácia je modelom. Naopak, myslím si, že nie je modelom, ale formou, ktorá je s modelom paralelná. Možno je druhom emancipovaného modelu. Ilustrácia si na rozdiel od modelu môže dovoliť vysokú hladinu vágnosti, ale jej význam stále funguje spolu s originálom alebo prototypom. Až po spojení dokopy ponúkajú najpregnantnejšie obsahy.<sup>248</sup> Triedenie zložitosti, ktoré práca tematizuje, sa tautologicky navracia vždy k jedinému obrazu, ktorý sa opakovaním vpisuje do mysle.

Celú zbierku schematických koláží, ktoré s obrazmi pracujú ako s materiálom, som vytvorila s pomocou kancelárskej tlačiarne, papiera a nožníc. Zámerne som potláčala význam kontextu, z ktorého fotografie pochádzajú a sústredila sa na ich spoločné črty: zacyklenosť, uzavretosť a nahraditeľnosť. Leitmotívom parafráz ilustrácií sa stal *Droste efekt*,<sup>249</sup> populárna

---

<sup>247</sup> *Ibid.*

<sup>248</sup> Podoba so seriálnou kompozíciou, konštitučným prvkom konceptualizmu, ako bola definovaná v kapitole 2.3.1 *Kontextualita, linearita a serialita abstraktných modelov konceptualizmu*, nie je náhodná.

<sup>249</sup> Ben den HARTOG, „The Droste Effect“, *OtherFocus*, 11. november 2011, <http://www.otherfocus.com/the-droste-effect/> (cit. 20.7.2017).

vizualizácia sebareferenčnej štruktúry. Ktorákoľvek podoba *Droste efektu* je, podobne ako moje interpretácie ilustrácií, priamou reprezentáciou Hofstadterovej zvláštnej slučky. V skutočnosti totiž ide o opakovanie jedného princípu, pri ktorom každý ďalší obraz len rozširuje sadu a ako individualita nemá žiadny hlas. Na druhej strane, nech to neznie tak bezútešne, rastúce množstvo podobných obrazov môže pracovať so serialitou, gradáciou, môže tiež na každom novom prípade ukazovať nové varianty.

S prácou so slučkami, *loopom* a cyklením som začala pred niekoľkými rokmi, keď som premýšľala, ako sa mení podoba interiéru tropického skleníka v priebehu dňa. Páčili sa mi časozberné videá zaznamenávajúce pohyb rastlín, ktorý je ľudským okom neviditeľný. Jednoducho sa pohybujú tak pomaly, že nám tento pohyb nepripadá reálny, a pritom je práve tak reálny ako pohyb čohokoľvek iného. Život človeka, rok, mesiac, deň alebo hodina sú plné cyklických zmien. Sú označované za jednotky času, ale mohli by sme ich nazvať aj štafážou času, pretože sú to jednotky, ktoré sú závislé na našich predstavách o čase. O biliónoch rokov a mikrosekundách vieme len toľko, že sú tak malé alebo veľké, že si ich predstaviť nedokážeme. Oproti ľudskému času sú to časy pre nás nepostrehnuteľné v zmene. Vníname ich ako nehybné a nadčasové.

*Hofstadter-Moebiova slučka* alebo *Moebiova slučka*,<sup>250</sup> ktorá slúžila ako tvarová a symbolická inšpirácia pre prácu *#∞*), 2016 je ešte známejšia než slučky Douglasa Hofstadtera. Prirodzená je pre ňu forma objektu v priestore, podobne akoby sme opasku (vyrobenému napr. z papiera) zlepiли dohromady oba k sebe otočené konce. Jedinou podmienkou by bolo nezabudnúť otočiť jeden z koncov o 180 stupňov. V matematike sa o Moebiových slučkách alebo pásikoch hovorí ako o plochách s jednou hranou a jednou stranou. Obe slučky, Hofstadterova aj Moebiova, referujú k určitým druhom nemožných alebo paradoxných situácií. Už na začiatku som polemizovala nad tým, či je nemožný alebo fantazijný objekt (a poťažmo svet) chybou alebo patológiou. V istom zmysle som chcela samozrejme ukázať, že je nevyhnutnou súčasťou našej orientácie vo fluidnej oblasti toho, čo nazývame kontemporalitou. V ideálnej situácii nás nabáda k uvažovaniu mimo zažitý a naučený rámec smerom ku kreativite.

Rozbor interpretačného modelu triptychu *#∞*) chcem symbolicky zakončiť odvrátenou stránkou tejto, inak v podstate optimistickej, vízie. Špekulujem, k akému dôsledku nás dovedú neustále a nikdy nekončiace iterácie obrazov, informácií, fiktívnych, aj reálnych, objektov vedúcich k nezmyselným situáciám a na koniec slepých uličiek? Kataklyzma, apokalypsa alebo armagedon, všetky tri biblické termíny visia nad ľudskosťou ako varovanie proti našej spupnosti. Ale čo keď už veci nie sú pod našou kontrolou? Už dlhodobo sa nám ponúka hodiť vinu na

---

<sup>250</sup> Eric W. WEISSTEIN, „Möbius Strip“, Wolfram Mathworld – A Wolfram Web Resource, <http://mathworld.wolfram.com/MoebiusStrip.html> (cit. 23. 3. 2017).



dôsledky vynálezu počítača a sietí. Klasické sci-fi 2001: *Vesmírna Odysea* od Arthur C. Clarka (1917–2008) má napr. „záporáka“ v podobe počítača s menom HAL 9000, skrátene nazývaného podľa svojho celého mena: „heuristický programovaný algoritmický samočinný počítač.“<sup>251</sup> Posádka sa počítač rozhodne vypnúť potom, čo počítač opakovane vykazuje chybu, ktorá u neho vyústí do mentálnej poruchy. Halovu chorobu nazval A. C. Clarke Hofstadter-Moebiovou slučkou. Podľa knihy sa táto choroba tautológie „môže objaviť v situácii, keď počítač dostane príkaz v konflikte s jeho základnými konštrukčnými princípmi a je neschopný konflikt vyriešiť. Symptómy sú veľmi podobné ľudskej schizofrenickej psychóze.“<sup>252</sup> Zdá sa mi, že antropomorfné uvažovanie o počítačoch spolu s pridruženými metaforami v tejto chvíli prestáva slúžiť funkcii zjednodušovania a vysvetľovania. Naopak, zväčšuje reflexívnosť (digitálnych) médií a necháva nás byť samotnými so sebou, niekde v matrixe.

---

<sup>251</sup> Arthur C. CLARKE, *Vesmírná Odysea / Rajské fontány*, Praha: Odeon 1982, s. 82.

<sup>252</sup> ERBO, „Hofstadter-Moebius loop“, *Everything2*, 7. október 2000, <https://everything2.com/title/Hofstadter-Moebius+loop> (cit. 4. 6. 2017).

## 3.2 Fyzický model

*Fyzický model*, označenie pre fyzický objekt skulpturálneho charakteru, ktorý zjednodušujúcim spôsobom reprezentuje akýkoľvek iný myslený alebo existujúci objekt a to spravidla v študijnom materiáli. Typickou (aj keď nie nutnou) črtou fyzických modelov je vizuálne atraktívne zmenšenie a precízna remeselná realizácia.

*Anotácia:* Emancipovaný fyzický model je najrozšírenejší a najznámejší typ uchopovania modelu umelcami. V dobe skoršieho postkonceptualizmu bol záujem o tento model charakteristický témou sociálnej utópie a kritiky, ako aj osobnej intímnej a kolektívnej pamäte. Medzi týmito prístupmi sa pritom dajú vypozerovať dve paralelné tendencie: piktogramizujúca – a teda smerujúca k satirickej skratke a skeču a vážnejšia, rekonštruujúca línia – pracujúca s pamäťou. Skrytou vlastnosťou fyzických modelov, často využívanou umelcami, je zmyslová manipulácia prostredníctvom atraktivity zmenšeniny. Tzv. „modelárske“ umenie je v českom a slovenskom kontexte typické pre obdobie 0. rokov. Pre najnovšie obdobie je znateľný odklon od satiry a osobnej pamäťovej línie, ktoré nahrádza tematizácia fyzického modelu, ako prezentačnej kategórie umeleckého procesu. Táto nová línia je spojená s upevňovaním pozície umelcov zastupovaných galériami na trhu s umením, ako aj s novootvoreným záujmom o objekt spôsobený nástupom postinternetu a s ním súvisiacich teoretických tendencií.

*Kľúčové slová:* ateliérová prax, dom, kategória, ľudová architektúra, „modelárske“ umenie, pamäť, panelová výstavba, piktogramizácia, postinternet.

Trend „vo svete rozšíreného modelárskeho umenia“<sup>253</sup> a jeho ohlasy v našom kontexte spomínal v súvislosti s rozborom práce Jána Mančuška (1972–2011) v roku 2004 Tomáš Pospiszyl (1967–). Jeho prvé ohlasy sa objavujú ale už na prelome milénia.<sup>254</sup> Záujem oň pretrval celú dekádu a vrchol zaznamenal na prelome rokov 10. Ako ukazujú koncepcie početných (kurátorských) projektov, ktoré sa tomuto typu umenia venovali,<sup>255</sup> „modelárske“ umenie:

---

<sup>253</sup> POSPISZYL, Ján Mančuška. Od věci k jejich významu.

<sup>254</sup> Na trend nadväzovala napr. výstava Jana Jakuba Kotíka *Úspory měřítek (Economies of Scale)* (2000) v Galerii Jelení v Prahe.

<sup>255</sup> Relevantných výstavných projektov, spracovávajúcich tému „sochárskej“ architektúry a „modelárskeho“ umenia sa udialo mnoho. V roku 1995 *Archisculpture*, Musée d'art Contemporain, Ženeva, v roku 1999 *Anarchitecture*, Stichting De Appel, Amsterdam, v roku 2002 *Out of Site: A Group Show of Fictional Architectural Space*, The New Museum, New York, v roku 2006 *Post\_Modelism*, Bergen Kunsthall, Bergen, v roku 2007 *Megastructure Reloaded*, Berlin Mitte, Berlín, v roku 2008: *Psycho Buildings: Artists take on Architecture*, The Hayward, Londýn, v roku 2013 *Modelli*, MAXXI, Rím, v roku 2014-2015 *Models. Imagining to scale*, STAM, Gent. U nás s oneskorením v roku 2011 *Studie skica model*, Galerie Rampa a Galerie Armaturka, Ústí nad Labem, v roku 2015 *Model*, Galerie

a/ je inšpirované mestom a architektúrou; hľadá rozdiely medzi miestom, prostredím a priestorom, ale aj medzi atrapou, maketou, kamuflážou a zobrazením, čerpá z modernistickej predstavy o utópii, túžbe po zotrení rozdielov medzi vonkajškom a vnútrajškom, operuje s formami ako *vitrína, veža, bublina, kupola, grotá*;<sup>256</sup>

b/ technologicky vychádza z tradície hobby modelárstva, architektonického modelárstva a sochárstva a nakoniec

c/ je hlavne nástrojom špecifickej formy symbolickej reprezentácie, cieľom ktorej „väčšinou býva vytvoriť imaginárni realitu, nad ktorou má její autor úplnou kontrolu a jejíž pomocí dokáže vyprávět příběhy. Tyto instalace-modely vznikají v rámci výtvarného umění, ale díky svému narativnímu potenciálu mají mnoho společného i s filmem a literaturou.“<sup>257</sup>

Fyzické (ikonické) modely, trojrozmerné „jazykové“ sémantické jednotky, sa dajú najzákladnejšie rozdeliť do dvoch skupín: na prospektívne a retrospektívne.<sup>258</sup> Ide o hľadisko časové vo vzťahu ku svetu a jeho objektom, ktoré podľa Johna Macka,<sup>259</sup> anglického sociálneho antropológa a historika umenia, konštituuje základnú charakteristiku modelov: funkciu reprezentovať to, čo je, bolo, bude alebo mohlo, či môže byť. Pretože nie sú realitou a sú idealizované, najcharakteristickejšou črtou fyzických modelov je koncepčná (funkčná, ideová, atď.) i formálna (materiálová, tvarová, atď.) redukcia. Aj zmenšenie sa dá považovať za formu redukcie, pretože predpokladá materiálové, tvarové, funkčné a ideové zjednodušenie. Drvivá väčšina takýchto modelov je realizovaná v malej mierke, ktorá zaručuje ich mimovoľnú atraktivitu. Ako pri iluzívnych scénických fotografiách alebo pri obrazoch, aj pri tvorbe fyzických modelov existuje pre tvorcu riziko nechať sa atraktivitou ilúzie strhnúť. Najradikálnejšia podoba fascinácie miniatúrou modelov sa prejavuje v podobe hobby modelárstva, ktoré sa síce snaží o excelentnú kvalitu technického spracovania, ale zároveň ignoruje možné interpretačné posuny. Často sa stane aj to, že zmenšenie je na zmenšeninách v umení divácky najviac oceňovanou kvalitou diela. V našom kontexte je pre „modelárske“ umenie, typické pre obdobie 0. rokov, charakteristická nedokončenosť, neuzavretosť a skicovitosť, materiálová sporosť, náhodilosť a zväčša i nedokonalosť. Keby nebolo silnej conceptualistickej tradície, možno by sa v našom kontexte scény so začínajúcim umeleckým trhom, poznačenej nedostatkom financií dalo o tejto technologickej nedotiahnutosti hovoriť i ako o „z núdze cnosti“.

---

Rudolfinum, Praha a v roku 2016 *Modelový svět. Skica a model v myšlení architektů a umělců*, Galerie Emila Filly, Ústí nad Labem.

<sup>256</sup> Brian DILLON, „Species of Spaces: Art, Architecture and Environment“, in: Ralph RUGOFF (ed.), *Psycho Buildings. Artists Take on Architecture*, 2008, s.29-37.

<sup>257</sup> POSPISZYL, Ján Mančuška. Od věci k jejich významu.

<sup>258</sup> KESNER, Model, s. 11.

<sup>259</sup> John MACK, *The Art of small things*, Londýn: The British Museum 2007.

Dvojitá poplatnosť modelov, poplatnosť metafore i funkcii, o ktorej sme hovorili aj v súvislosti s lineárnymi modelmi, sa v prípade fyzických modelov prejavuje podobným spôsobom. Hovorí o nej Ladislav Kesner (1961–): „Všetchny trojrozměrné umělecké modely ve svém srdci skrývají dvojí poplatnost — jednou nohou stojí ve světě umění a dají se tudíž označit za skulpturní objekty; zároveň jsou velmi úzce spřízněny s dalšími členy široké rodiny trojrozměrných modelů.“<sup>260</sup> Dvojitá interpretácia modelov ako fyzických objektov s materiálovou podstatou a zároveň metaforických objektov tematizujúcich i širokú oblasť filozofie prostredníctvom vedeckého modelu problematizujúcu charakter racionálneho poznania robí z modelov pravé objekty postkonceptuálneho umenia.

### 3.2.1 „Piktogramizácia“ modelového života

Výstavný projekt koncipovaný pre benátske architektonické bienále 2010 japonského architektonického štúdia Atelier Bow Wow<sup>261</sup> prezentoval detailné modely a súhlasiacu kresliarsku technickú dokumentáciu rodinných domov. Vari by sa dal interpretovať aj tak, že štúdio na príkladoch fyzických modelov predstavilo svoje „portfólio“ obohatené o zmyslový zážitok a o živosť vďaka trojrozmerným modelom. Najviac zo všetkého ale upozornil na zmenu mierky, a to nielen v doslovnom zmysle prezentácie zmenšených uzavretých univerz, ale i v zmysle posunu pozornosti z obrovských zákaziek, chváliacich silu ekonomickej moci na malý rodinný dom s individuálnym riešením každého detailu priestoru a reprezentujúci život individua. Každý model výstavy reprezentoval jeden rodinný dom. Nerepresentoval ale len návrh konkrétneho projektu pre konkrétnu situáciu vrátane špecifického miesta, investora, atď. Prezentoval širšie chápanie konceptu domu ako symbolu pre rodinu chápanú v zmysle základnej bunky spoločnosti. Súčasne problematizoval zmeny a posuny, ktoré v súvislosti s konceptom rodiny nastali, a to napr. v chápaní jej intímnej zóny. Architektúra obydlií, hlavne v podobe rodinných a bytových domov sa tak v kontraste so stavbami verejného sektoru stala silným a častým záujmom umelcov tejto generácie. Paralelne sa stali fyzické modely, nadväzujúce na tradíciu architektonického modelárstva, vlajkovou loďou umeleckých prostriedkov tento záujem problematizujúcich.

V tomto type „sochárstva zmenšenín“ sa stretneme i s ďalšími symbolmi sociálneho života kapitalistickej strednej triedy. Metaforicky je možné ich chápať ako doplnky k symbolom domov, ktoré by pomyselne dokopy mohli poskladať celý svet. James Roy King píše, že asi ani neexistuje

---

<sup>260</sup> KESNER, Model, s. 37.

<sup>261</sup> V roku 2011 výstavu opakovala Galerie Jaroslava Frangera v Prahe.

oblasť, ktorá by nebola „obetou“ modelárstva.<sup>262</sup> Zároveň svoju knihu, venovanú fyzickým modelom, pomenúva *Remaking the World*, čiže *Znovuvytvorenie sveta*.<sup>263</sup> Ak v hobby modelárstve zostane tento projekt zaznamenávania všetkých fyzických artefaktov sveta bez zámernej interpretačnej odozvy, umelci „modelárskeho umenia“ pracujú priamo s ňou. Preto ak umelec na výstave vystaví model auta, nenavrhuje nový vylepšený design, ani sa nesnaží „portrétovať“ automobil konkrétneho človeka. Na auto nahliada ako na symbol úspechu a spoločenského statusu. Veľmi dobrým príkladom materializovania pop-kultúrnych fenoménov prostredníctvom symboliky pracovných materiálových modelov, ktoré sú z časti derivátmi architektonických modelov, z časti hobby modelmi, z časti modelmi pre sochy či sochami samými, je rakúsky umelec Erwin Wurm (1954–). Od 0. rokov produkuje sochy-modely áut, „obyčajných“ rodinných domov a ikonických diel architektonickej moderny, ako napr. diel Miesa van der Rohe (1886–1969), Adolfa Loosa (1870–1933) či Franka Lloyd Wrighta (1867–1959). Vnútnu koherentnosť modelov rozbíja metaforou postavenou na mechanickom ťažení, splošťovaní či inom deformovaní fyzického modelu. Rovnakým spôsobom pristupuje k motívu mužského tela bez hlavy, oblečeného v obleku. Telo je preňho symbolom fordistického úspechu v podobe 3D piktogramu, ktorý sa vzdŕaľuje od realizmu smerom k všeobecnej symbolike materializovaného piktogramu. Aj keď sa v tomto prípade venuje motívom ako automobil alebo dokonca ľudská figúra (väčšinou zobrazujúca bieleho muža), myslím, že je prirodzené tieto mimetické skulpturálne objekty interpretovať vo vzťahu k motívu uniformného rodinného domu ako štafáže modelu alebo ako doplnku ideálnej predstavy o dosiahnutí „amerického sna“. Erwin Wurm je naozaj len jedným z dlhého radu umelcov, zaoberajúcich sa podobnou problematikou.<sup>264</sup> V rámci historickej kontextualizácie a ilustrácie medzi ďalšie príklady zahrniem aspoň mená svetového umenia ako Maurizio Cattelan (1960), ktorý často využíva figurálnu skulpturálnu „stafáž“, a ktorý sa podobne ako Wurm etabloval ako tvorca sochárskeho piktogramu alebo skeču. Z radov umelcov, tematizujúcich architektonický model, spomeniem autorov ako Rachel Whiteread (1963–), Toma Sachs (1966–), Body Isek Kingelez (1948–2015), Vangelis Vlahos (1971–), Thomas Schütte (1954–), Edwin Zwakman (1969–), Michael Beutler (1976–), umelecké skupiny gelitin a Los Carpinteros, Tobias Putrih (1972–), Do Ho Suh (1962–) a mnohí, mnohí ďalší.

V našom prostredí nájdeme podobné princípy v tvorbe viacerých umelcov, poznamenaných lokálnymi špecifikami. Zdá sa ale, že väčšinou boli skôr krátkodobým príspevkom k „piktogramizácii“ architektonického modelu, než by tento princíp v ich tvorbe predstavoval dlhodobý záujem. Preto i nasledujúce príklady nie sú vždy typickým autorským

<sup>262</sup> James Roy KING, *Remaking the World*, Urbana – Chicago: University of Illinois Press 1996, s.3.

<sup>263</sup> *Ibid.*, s.3.

<sup>264</sup> Pre viac architektonických modelov chápaných ako umenie viď moju diplomovú prácu: Katarína HLÁDEKOVÁ, *Modely architektúry ako umenie* (diplomová práca), Brno: FaVU VUT 2010.

prejavom daného umelca, ako skôr charakteristikou doby. Medzi umelcov, u ktorých by sa dal vypozať dlhodobý záujem o „piktogramické“ stratégie sochy a čiastočne architektúry, sa ako výnimky radia Krištof Kintera (1973–), ktorého tvorba dlhodobo problematizuje hodnoty postfordistickej spoločnosti a Jiří Černický (1966–) – konkrétne jeho výstava *Divoký sny* z roku 2014 v Galerii Rudolfinum. Tvorba oboch spomenutých autorov dodnes, podľa môjho názoru, čerpá z vlny „modelárskeho“ umenia. Pritom do dnešných realizácií z nej pretrvala hlavne stratégia „piktogramizácie“, často sa prejavujúcej použitím určitého druhu vizuálneho skeču.

Predčasne zosnulý Jan Jakub Kotík (1972–2007) vo výstave *Úspory měříték (Economies of Scale)*, ktorá sa v roku 2000 konala v Galerii Jelení, prostredníctvom modelov domácich spotrebičov zostrojených z hobby modelov vojenských lietadiel, lodí alebo tankov kriticky komentoval „potenciál průmyslové mašinerie, jehož dobře míněná konvenční utilitárnost má řadu známých i skrytých spojitostí s technologiemi agrese a moci.“<sup>265</sup> Spojením vojenskej a domácej technológie vytvoril zaujímavý „somársky mostík“ medzi dvoma zdanlivo nekompatibilnými oblasťami (vojskom a domácnosťou), ktorý napriek jednoduchosti krížovej výmeny sotva chápeme ako skeč. Výstava odhaľovala cenu pocitu bezpečia kapitalistického spôsobu života. Autor svoju stratégiu vystaviť modely popisuje ako potlačenie agresivity zbraní a vojenských vozidiel zasadením do prirodzeného chodu domácnosti. Premenou role i mierky priblížil charakter objektov k charakteru hračky, čím zvýraznil zdanlivosť našej bezpečnosti. Zároveň zámerne otočil situáciu model-realizácia, čo dokladá rozpúšťanie zažitých predstáv o kategóriách umeleckého procesu. Sám to komentuje takto: „V normálním galerijním kontextu divák předpokládá, že vystavené sochy jsou konečným výsledkem umělcových rozhodnutí a snahy. Protože však tyto spotřebiče vznikly z ‚modelů‘ daleko větších předmětů, mohou být také interpretovány jako ‚makety‘ věcí, které jednoho dne budou vyrobeny nebo už existují.“<sup>266</sup> Nezodpovedanou otázkou zostáva, čo sa považuje za „normálny galerijný kontext“. V dobe svojho vzniku išlo o unikátny prístup poučených o, u nás dovtedy prakticky neznámych, problémoch spojených s hmotným nadbytkom. Jan J. Kotík sa po detstve strávenom v USA „(...) vrátil do své ‚rodné‘ země uprostřed opožděného nástupu kapitalismu, kdy se nejhrubší rysy této ekonomické ideologie promítají do všeobecného omezenéckého materialismu a do ruku v ruce s ním jdoucí korupce hodnot, v níž je realita postkomunistického Česka unikátní.“<sup>267</sup> Je pravdepodobné, že okrem tematického prísunu problémov západnej spoločnosti na svojej prvej samostatnej výstave v roku 2000 istým spôsobom importoval do nášho diskurzu i jazyk „modelárskeho“ umenia.

---

<sup>265</sup> <http://www.artlist.cz/dila/1940/> (cit. 16. 11. 2017).

<sup>266</sup> <http://www.galeriejeleni.cz/2000/jan-j-kotik-economies-of-scale/> (cit. 16. 11. 2017).

<sup>267</sup> Travis JEPPESEN, „Spálený toast a rozbité satelity: umění Jana Jakuba Kotíka“, *Časopis Umělec*, 1. január 2004, <http://divus.cc/london/cs/article/burnt-toast-and-broken-satellites-the-art-of-jan-jakub-kotik> (cit. 21. 11. 2017).

V prípade iného projektu vystaveného v rovnakej dobe na rovnakom mieste (rok 2000, Galerie Jelení), ktorého autorom je Jan Nálevka (1976– ), a ktorý nesie názov *Zem plná mléka*,<sup>268</sup> bola hlavným motívom politická irónia postavená na pátraní po povahe (filmovej) hrôzy na pozadí globálneho mesta, ktorá sa po odhalení ukázala ako aranžovaná koláž modelov. Ich prítomnosť zastávali abstraktnejšie poňaté sokle, pripomínajúce jednak mestské budovy, továrne na mlieko alebo samotné tetrapakové krabice. Ako odkaz na afirmáciu „modelárskeho“ umenia umelec na výstave vystavil i deformované kvázi-architektonické modely. Netvorili samotnú náplň diela, ale slúžili ako prešmyčka (v podobe vtedajšieho jazyka súčasnosti), vysvetľujúca maketový vyprázdnený charakter filmových kulís a modelov.

Nadviazanie na trend „modelárskeho umenia“ je markantnejšie v ranej tvorbe Marka Blaža (1972– ). Preberá podoby architektonického a hobby modelárskeho jazyka, prejavujúceho sa nielen použitím média papierového modelu, ale i schematickej až kvázi-technickej kresby, maľby či počítačovej grafiky a používa syntax vizuálneho jazyka ustáleného v hobby modelárstve a architektonickej, poprípade graficko-dizajnerskej práci. V hlbšom podvedomí Blažovej práce však akcentuje „vystrihovačkový“ duch časopisu „abc“, ktorý vychovával (najmä chlapčenskú) mládež od roku 1957 a je súčasťou kultúrnej identity, ako v Česku, tak i na Slovensku dodnes. Ako napovedá jeho plný názov, čiže *ABC mladých techniků a přírodovědců*, svoje poslanie naplňuje pomocou osvetly o prírodovedných a technických tendenciách, ktorá je každé dva týždne dopĺňovaná papierovými vystrihovačkami historických a technických hobby modelov. Hobby modelárstvo sú spolu s často prehodnocovaným domácim majstrováním,<sup>269</sup> kratochvíľnou aktivitou, spájanou s informačným vákuom a obmedzením možností sebarealizácie v období pred rokom 1989. Keď od roku 1996 (v práci *3d/4d*) Blažo vytvára svoje modely a maľby, ktorými piktogramicky komentuje vybrané state zo širokého kultúrneho prehľadu a robí tak od konca 90. rokov viac-menej doteraz, možno i nevedome komentuje otázku vzdelania umelca, jeho orientácie v teóriách, jeho možností podania relevantného príspevku do súčasného diskurzu. Svoje umenie obmedzuje na glosy zo všeobecného vzdelania a na dielenskú činnosť domácich majstrov. Tieto závery odkrývajú niečo o povrchnosti piktogramatických 3D modelov aj ich 2D graficko-dizajnerských piktogramových protikladov. Zároveň prízvukujú, že podstata modelov v umení neleží v ich priamom význame, ktorý je väčšinou realizovaný ako materializovaná schéma. Ich podstata často leží v spôsobe, akým je narušovaná a znemožnená.

Niekde na pomedzí vtipu, komentujúceho popkultúru spojenú s glorifikáciou umelcov (aj keď zatiaľ len hudobného priemyslu) a otvárania hraníc, predtým uzavretej, východoeurópskej umeleckej scény západným vplyvom, stojí práca Michala Murína *Múzeum signatúry*

---

<sup>268</sup> <http://www.galeriejeleni.cz/2000/jan-nalevka-zem-plna-mleka/> (cit. 21. 11. 2017).

<sup>269</sup> Ako príklady sa dajú spomenúť napr. výstava *Lovu Zdar*, kurátor Omar Mirza, Nitra: Nitrianska Galéria 2011 alebo knižný projekt: Veronika ZAPLETALOVÁ, Chatařství Brno: Era 2007.

(*Contemporary art museum in signature*) (2003).<sup>270</sup> Murínov podpis naozaj pripomína jeden zo zjednodušených hieroglyfických tvarov, ktoré sa objavili na začiatku klipu ako aj na rozsiahlom merchandisingu megahitu *We Are the World* z roku 1985, *ad hoc* vzniknutej hudobnej „superskupiny“ *USA (United Support of Artists)*, zahŕňajúcej vyše 20 vo svojej dobre elitných pop-umelcov. Hit, v ktorom na začiatku podpísaní umelci lojálne sľubujú pomoc Afrike, konkrétne aktuálnemu hladomoru v Etiópii, prostredníctvom utrženého zisku. Graficky zjednodušené podpisy sólovo slávnych členov skupiny sa objavili nielen vo videoklipe, ale predovšetkým na množstve sprievodných komoditných objektov, ktorých hodnota tým získavala. Dnes podobný merchandising nájdeme v komornejšej a sofistikovanejšej podobe tzv. *perk*ov v *crowdfunding*,<sup>271</sup> ktorý je charakteristický drobnými príspevkami. Murínova idea múzea ako podpisu je z dnešného pohľadu úsmevná. Umelca definuje ako osobnosť ekvivalentnú megahviezde, ktorá sama seba propaguje prehnane bombasticky na tvare galérie. Úsmevnosť iste pochádza z toho, že finančný status umelca sa vyvíjal skôr smerom k prekariátu<sup>272</sup> a nutnej diverzifikácii príjmov (ktorá znamená nutnosť množstva malých pracovných aktivít, ktoré na konci mesiaca pozliepajú podpriemernú mzdu) než k ľahkému zisku, ktorý stojí za autorským podpisom ega. Biele steny múzea ako i oblé krivky stučneného podpisu, na ktorom stojí model návrhu galérie, odkazujú k tvaru Gugenheimovho múzea ako symbolu inovatívneho moderného umenia. Gesto priblížiť sa západnej tradícii znamenalo prijať do rozvíjajúceho sa postkonceptualizmu ideu modernity – čiže niečoho, čoho vplyv vo veľkej miere absentoval v dobe konceptuálneho umenia.

Fyzické modely existujú vo forme skulpturálnych objektov, inštalácií, prípadne výstavného mobiliáru a ideu modelovosti multiplikuju implicitným bojom „objektu so statusom modelu“. Dilema nad tým, či nie je „modelovosť“ príznakom každého fyzického umeleckého diela, nie je jednoduchým vylúčením témy modelu zo zoznamu relevantných oblastí, o ktorých je hodno v súvislosti s umením hovoriť. Odpovedáme na ňu totiž áno i nie – je i nie je. Dovolím si tvrdiť, že model je nutne *čiasť* prítomný v každom objekte, existujúcom ako umelecké dielo. Má charakter hrozby straty pólu identity alebo nápodoby. Anthony Hudek v úvode svojej antológie teoretických textov na tému *objekt* uvádza:

Umelci sú stále všeobecne považovaní za tvorcov objektov. Osobitosťou umelcových objektov môže byť mnohosť ich využití: od ekonomickej hodnoty v súkromnej alebo verejnej zbierke po

---

<sup>270</sup> Michal MURÍN, *Múzeum signatury*, vizualizácia, model, majetok autora, variabilné rozmery, <http://e-flux.com/aup/project/michal-murin/> (cit. 1. 4. 2018).

<sup>271</sup> *Crowdfunding* je spôsob alternatívneho financovania prostredníctvom príspevkov jednotlivcov na prezentovaný projekt, firmu alebo produkt. *Crowdfunding*, ako platforma fungujúca na internete, je dostupný každému a jeho úspech do značnej miery závisí na spôsobe prezentácie. Jako jedno z lákadiel používa tzv. perks, ktoré za určitý finančný príspevok sľubujú rôzne typy darčiekov.

<sup>272</sup> Slovo *prekariát* vzniklo spojením slov *prekérnosť* a *proletariát* a odkazuje k nehodnej pozícii novodobého proletariátu.



predpokladanú estetickú hodnotu, ktorú ponúka. Ďalšou podstatnou charakteristikou je práve styčná plocha a nejednoznačná kvalita, ktorú umelecký objekt ponúka medzi inými objektmi a voči subjektom, takmer v protiklade k jeho fyzikálnym vlastnostiam: ako v podstate „otvorený“ objekt sa síce dá zväčšiť, zmožutniť alebo vyvýšiť, žiaden materiálový posun ale nezaručí jeho estetickú hodnotu. Na rozdiel od Platónových postelí alebo stolov, jabĺk Maurice Merleau-Pontyho a Heideggerových topánok, [objekty] zápasia so statusom modelu: sú zároveň skutočné i reprezentované, objektami i vecami, statickými i dynamickými.<sup>273</sup>

Charakter modelu je nakoniec životodarným elementom i preklatím objektu. „Modelárske“ umenie na túto implicitnú vlastnosť objektu poukázalo a na určitý čas aj vypichlo a pretlačilo do popredia vrstiev súčasných interpretácií umenia.

### 3.2.2 Sociálna pamäť modelov architektúry

Špecifickú a pravdepodobne najširšie zastúpenú kategóriu materiálových modelov v umení tvoria umelecké diela, komentujúce bežný život jednotlivcov v domoch a bytoch typických pre českú a slovenskú sociálnu realitu. Ako sa už ukázalo na tvorbe Marka Blaža či Tomáša Džadoňa, samotné tvaroslovie domov, panelákov alebo i dreveníc funguje ako spúšťač kritiky ekonomických pomerov, vlastníctva či rurálneho charakteru lokálnej spoločnosti. Život v paneláku, v drevenici, na dedine, v krajine alebo v meste, poznačený socialistickou štandardizáciou je dlhodobo predmetom výskumných a výstavných projektov. Stačí spomenúť nedávnych *Panelákov* (2018), *Paneland* (2018), či staršie *Panel story* (2013) alebo tatranskú *Tatrahundert* (2016). Motív obydľia má v českom a slovenskom postkonceptuálnom umení stabilnú pozíciu a dá sa rozdeliť do dvoch hlavných tematických línií.

Prvou je zameranie sa na motiviku externej vizuality verejnej výstavby s dôrazom buď na panelové sídliská, na dedinskú ľudovú architektúru, prípadne na pamätník ako architektonicko-sochársku formu verejného priestoru. Projekty tejto skupiny zväčša hodnotia sociálnu stránku života vo vybranom type obytnej architektúry. Druhá línia je naopak viac introspektívna. Skúma pôdorysy domov a dispozície bytov z hľadiska dokumentácie alebo voľnej referencie pamäti jednotlivcov. Tematike sociálneho bývania, čiže v našom kontexte panelákom a dreveniciam, sa v určitej fáze tvorby venovala veľká skupina umelcov. Spomeniem aspoň niektorých: Kateřina Šedá (1977), Jan Pffeifer (1984–), David Možný (1963–), Jan Šrámek (1983–), Martin Piaček (1972–), Juraj Gábor (1985–) alebo Jakub Geltner (1981–). Aj keď sa jej v 0. rokoch venovala zvýšená pozornosť, nie je v umení českého a slovenského kontextu úplne nová. Ako príklad

---

<sup>273</sup> HUDEK, Introduction Detours of Objects, s.17. Preklad: K. H.

uvediem sochy slovenského umelca Andreja Rudavského (1933–2016), člena skupiny Mikuláša Galandu, ktoré tvaroslovím odkazujú k ľudovej architektúre. Národná história, folklór a mytológia boli Rudavského celoživotným záujmom. Ten umelec čiastočne artikuloval práve do skulpturálnych foriem pripomínajúcich „perníkové chalúčky“, ako to dokazujú napr. diela *Nedeľná ozvena* (1968) alebo *Karpatské pastorále*, (1968–1998).

V najväčšom rozsahu sa v súčasnosti tejto téme venuje Tomáš Džadoň (1981–), autor diel *Sídlisko Ždiar* (2005), *Stratil som návod* (2009) alebo *Pamätník ľudovej architektúry* (2013–2016). Prvé z menovaných diel je „modelom urbanistického celku sestaveného z panelových domů, ktoré kopírujú proporcie a preberajú tradičnú stavebnú techniku i materiály slovenských ľudových srubů.“<sup>274</sup> Dielom *Stratil som návod* (2009), predstaveným na *Finále Ceny Jindřicha Chalupického 2009* sa autor venoval priestoru panelákového bytu, ktorého atrapu vyrobenú z materiálu *cetris* pripomínajúci betón, rozložil na jednotlivé „panely“, ktoré porozkladal po priestore galérie ako obrovské hracie karty. Džadoňove ďalšie dielo, *Pamätník ľudovej architektúry* (2013–2016) malo za cieľ vytvoriť pamätník tradičného slovenského ľudového bývania v podobe gigantickej sochy. Na dosiahnutie tohoto zámeru použil mnohovrstevnú juxtapozíciu panelu a dreva, konkrétne 13 poschodový „vežiak“, nachádzajúci sa na Sídlisku Dargovských hrdinov v Košiciach a tri zrubové stodoly umiestnené na jeho streche. Inými slovami, betónový „podstavec“ – panelák na sebe niesol *readymade* – tri reálne existujúce drevenice. S kombinovaným modelom starej a novej architektúry pracoval Džadoň už v diplomovej práci, ktorá imitovala jednu pohyblivú stenu klasickej slovenskej drevenice meniacu sa na princípe fotobunky, používanej v súčasnej architektúre. V poslednej intervencii Džadoňova vila parazitoval na dome Dušana Jurkoviča.

Opačným, neheroizujúcim spôsobom pristupuje k interpretácii pamätníkov Martin Piaček (1972–) v cykle *Najväčšie trapasy slovenskej histórie* (od 2007), prostredníctvom ktorých manifestuje svoju nedôveru voči vlastnému národu a komentuje zhodnocovanie národných dejín i rolu histórie pri formovaní dnešného pohľadu na národnú identitu. Biele modely, kriedované drevorezby v jeho ponímaní zastávajú rolu „pamätníkov“ zlomových negatívnych udalostí slovenskej histórie. Dielo *26. október 1921, zničenie pamätníka Márie Terézie v Bratislave*, patriace do spomínanej série, je sebareflexívnym „pamätníkom“ pamätníku, a tak slúži aj ako návod na čítanie ďalších pamätných udalostí ako napr. prvého stretnutia Jozefa Tisa (1887–1947) a Adolfa Hitlera (1889–1945) alebo výbuchu auta Jozefa Remiáša (1970–1996).

Druhá skupina materiálových modelov architektúry pracujúcich s pamäťou a identitou sa zameriavala na tematizáciu bytových jednotiek, pôdorysov alebo interiérov obydľia, prípadne

---

<sup>274</sup> Kateřina TUČKOVÁ, „Tomáš Džadoň“, *Art+Antiques*, december 2007, <http://www.artcasopis.cz/clanky/tomas-dzadon> (cit. 3. 5. 2018).

nábytku a predmetov, ktoré sa v ňom nachádzajú. Orientovaná bola o stupeň viac introspektívne a intímne než prvá línia a často spracovávala skôr osobnú históriu a pamäť než verejné témy. Z „pôdorysových“ projektov spomeniem diplomovú prácu Markéty Hlinovskej (1978)<sup>275</sup> *Kočkolit* (2008), prácu Tomáša Svobodu<sup>276</sup> *Visiting my flat* (2006) alebo o rok mladšiu prácu *Minimal flat* (2007). O práci Markéty Hlinovskej napísala Lenka Sýkorová: „Její vyjadřovací formy odkazují na fragmenty každodenní reality. Svě první stříkané šablony udělala již na studiích na pražské Akademii výtvarných umění, kdy v měřítku 1:1 vytvořila přepis reálné kuchyně, kterou si nastříkala na netkanou textílii.“<sup>277</sup> Staršia práca Tomáša Svobodu predstavuje drevený „drôtený model“ obytnej jednotky umiestnený do exteriéru na trávnatú plochu. Konštrukcia, zobrazujúca objem prázdneho životného priestoru človeka, poukazovala na to, že domov nepozostáva výlučne z predmetov a bytového zariadenia, ale i z emócií a spomienok. Prácu s pamäťou podobne spracovávala Silvie Vondřejcová (1976–),<sup>278</sup> keď v roku 2000 vytvorila tri identické modely bytu, v ktorom žila. Sú rovnaké, líšia sa rozostavením nábytku, ktorý je síce identický, ale tvorí jedinú možnosť záznamu špecifickosti identity svojich obyvateľov. Ďalším dôležitým dielom v tomto kontexte bola víťazná realizácia Ceny Jindřcha Chalupického 2007 umelkyne Evy Koťátkovej s názvom *Za mezi nad pod v (Pokoj)*. Realizovala ju v priestoroch Galerie Jelení a jej základná koncepcia sa točila, podobne ako v prípade predchádzajúcich diel, okolo pojmu *domov*. Ako fenomén ju Koťátková skúmala prostredníctvom metód umeleckého zobrazovania, vychádzajúcich formálne zo schém a modelov, posunutých však do polohy takmer totálnej inštalácie. V určitom zmysle bola táto práca mediálne sebareflexívna. Podmotívy ako trvanie, každodennosť, repetícia použila Koťátková na zvýraznenie priestorových vzťahov a ich medzí ako i na test prahu premenlivosti<sup>279</sup> prostredníctvom implicitných vlastností umeleckých predmetov ako kategórií. Ako dokazuje i charakter zmienených prác, voľba motívu lokálnej architektúry je okrem spoločensko-kritických motivácií podmienená aj záujmom o individuálnu alebo kolektívnu pamäť. Pamäť, ako signifikantný okruh tematického záujmu umelcov, reflektovala Lucie Machová (1984–) v svojej diplomovej práci *Fenomén paměti v českém a slovenském umění mladé generace*, (2013),<sup>280</sup> na ktorej základe usporiadala spolu s Annou Vartekovou (1975–) širší výstavný projekt *Tektonika paměti* v Galerii Emila Filly (2014) a neskôr i v spolupráci s Tereziou Petiškovou (1966–) v Dome umění města Brna (2015). Aj keď sa priamo výstava nesústreďovala

<sup>275</sup> <http://www.hlinovska.com/index.php/kockolit-diplomka/> (cit. 20. 9. 2017).

<sup>276</sup> <http://www.tomassvoboda.eu/indexhibitv070e/index.php?/visiting-my-flat/> (cit. 20. 5. 2018).

<sup>277</sup> Lenka SÝKOROVÁ, „Markéta Hlinovská“, in: Lenka SÝKOROVÁ (ed.), *Postkonceptuální přesahy v české kresbě*, Ústí nad Labem: FUD UJEP 2015, s. 130.

<sup>278</sup> <http://www.artlist.cz/dila/4715/> (cit. 20. 5. 2018).

<sup>279</sup> <http://www.galeriejeleni.cz/2007/eva-kotatkova-za-mez-nad-pod-v-pokoj-vitezny-projekt-ceny-j-chalupeckeho-2007/> (cit. 20. 5. 2018).

<sup>280</sup> Lucie MACHOVÁ, *Fenomén paměti v českém a slovenském umění mladé generace* (dipl. práca), Ústí nad Labem: FUD UJEP, 2013.

na architektúru alebo architektonický model, veľká časť vystavených umelcov referovala o pamäti typológiou lokálnych obytných architektur. Menovite šlo o príspevky Jaroslava Vargu (1982–), Pavly Scerankovej (1980–), Magdalény Kuchtovej (1985–), Filipa Hausera (1990–), Jana Pfeiffera (1984–), Miroslava Haška (1988–) a Kateřiny Držkovej (1978–), ktoré tým či oným spôsobom vyzdvihovali súvis medzi *geniom loci* spojeným s architektúrou a individuálnou či kolektívnou pamäťou.

Metafora subjektívne zafarbeného sociálneho statusu života, osobnej pamäti a pamäti národa prítomná v modeloch architektur reprezentujúcich panelákovú alebo ľudovú architektúru, prípadne dekonštruujúcich motív obytného domu, je možná vďaka tomu, že modely architektúry sa v moderne emancipovali a v postkonceptuálnom umení dostali do pozície diela, v ktorej sú konceptualizované obe roviny – formálna i obsahová. Na rozdiel od „piktogramizácie“, o ktorej som písala v predchádzajúcej podkapitole, sa tieto emancipované modely nesústreďia na vytváranie nových prekvapivých momentov a ani sa nesnažia o ironickú skratku, ale pracujú s „dolovaním“ niečoho zdieľaného a známeho v autorovej a tým pádom neskôr i diváckej pamäti. Pritom je jedno, či je táto zdieľaná spomienka naviazaná na konštrukciu intímneho sveta súkromia alebo na vizualitu priestoru verejného.

Kategorizácia tvaroslovia architektonických modelov v umení sa dá uchopovať z mnohých hľadísk. Táto práca mnohé z nich nereflektuje, a to z dôvodu buď ich úzkeho profilu alebo širokého záberu práce. Určite by si zvýšenú pozornosť zaslúžil napr. okruh záujmu o horskú architektúru, ktorý bol sčasti reflektovaný kurátorským projektom Svätopluka Mikytu *Tatrahundert*, realizovanom v Galerii TIC v Brne (2016) a v Stredoslovenskej galérii v Banskej Bystrici (2017) alebo práce Štefana Papča *High Tatras architecture* (2013) alebo *The Main Crest of the High Tatras* (2008). Existuje veľmi široká škála ďalších spôsobov, akým umelci k takýmto modelom pristupujú. Pre vnútornú koherentnosť tejto práce, ktorá sa sústreďí viac na širšie spoločensko-kultúrne aktivity použitia modelov v umení, ju nebudem z časových a priestorových dôvodov podrobovať hlbšej analýze.

### 3.2.3 Umelecké kategórie vs. postateliérová prax

„Piktogramizácia“ modelového spôsobu života strednej triedy, ako aj práca so spomienkou a pamäťou spracovaná pomocou emancipovaných architektonických modelov, ktoré som rozoberala v predchádzajúcich dvoch podkapitolách, sú v oboch prípadoch poznačené silným politickým a sociálnym podtónom, charakteristickým pre naše umenie transformácie. Nedá sa povedať, že by táto tendencia z umeleckých diel v druhom desaťročí z umenia vymizla, prestala však zastávať tak jasne vymedzené stanovisko artikulované symbolikou architektúry a rozmenila

sa v heterogenite umeleckých autorských prístupov. V nasledujúcej kapitole sa budem venovať emancipovaným fyzickým modelom, ktoré neodkazujú na architektúru v zmysle predchádzajúcich dvoch kapitol a nie sú ani nástrojom sociálnej kritiky. Naopak sú skôr emancipovanými materiálovými modelmi sôch, objektov, proste umeleckých diel. Treba povedať, že simultánne s emancipovanými modelmi umelci i architekti stále tvoria modely, ktoré sú ako technologická pomôcka naviazané na realizáciu. Keď súčasní umelci, uznávaní pre prácu s priestorom a objektom, takéto zmenšené fyzické modely vystavia, nie je ťažké si ich interpretovať ako materiálové ideové skice. Ako príklad sa dajú uviesť Isa Genzken (1948–)<sup>281</sup> na Bienále v roku 2015 ale aj v Bundeskunsthalle v roku 2016 alebo Monika Sosnowská (1972–) v Cahiers d'Art v Paríži v roku 2015.<sup>282</sup> Tým, že tieto umelkyne nadväzujú na svoju dlhodobú predchádzajúcu prácu charakteristickú rozpoznateľným a jedinečným sochársko-architektonickým prejavom, je ľahké si na základe zmenšených modelov domyslieť, ako by mohlo dielo vyzeráť v zväčšenej realizovanej podobe.

Na základe skíc si predstavíme modely a na základe modelov zasa skice alebo realizované zväčšené sochy-makety. Tieto modely nie sú emancipované v zmysle úplného odtrhnutia od nadväznosti na možné finálne riešenie. Často ale fungujú „len“ ako predstava, čo by mohli byť, bez skutočného zámeru dotiahnuť dielo do realizácie. Prostredníctvom ich vystavenia autor totiž neprezentuje len ideu, ale i sám seba a svoj umelecký trademark. Sú súčasťou presviedčania potenciálnych kupcov, potvrdzujú status profesionálneho umelca, produkujúceho komoditné artefakty a jeho pohyb na scéne trhu s umením. Akt ich vystavenia posúva umeleckú výpoveď na hranu nezávislej a autonómnej tvorby a do roviny seaprezentácie, charakteristickej skôr pre showroomy a umelecké veľtrhy.

Kým okolo roku 2000 bola u nás „postateliérová“ umelecká prax silným, aj keď nikdy nie výlučným trendom, dnes je situácia iná. Nová inklinácia k ateliérovej praxi sa objavuje iba odnedávna, kedy status bez-ateliérovej umeleckej tvorby doplnila nová vlna záujmu umelcov o komodity. Úloha umeleckého ateliéru bola predmetom kritiky už v roku 1971, kedy vo svojej kanonickej eseji *The Function of the Studio*<sup>283</sup> Daniel Buren (1938–) spojil nástup postateliérovej praxe s posilňovaním ideovej stránky diela a s hnutiami ako konceptualizmus, land art, minimal art a akčné umenie. Esej končí slovami: „Umenie včerajška a dneška nielen že je poznačené ateliérom ako základným, často unikátnym miestom produkcie, ateliér prekračuje. Celá moja tvorba povstáva z jeho zániku.“<sup>284</sup> V roku 2007 v rozhovore s Jensom Hoffmanom (1974–), Christinou

---

<sup>281</sup> <http://www.contemporaryartdaily.com/2015/05/venice-walker-evans-isa-genzken-at-the-central-pavilion/p1050340-2/> (cit. 24. 3. 2018).

<sup>282</sup> <https://dailyartfair.com/exhibition/4409/monika-sosnowska-cahiers-d-art> (cit. 24. 3. 2018).

<sup>283</sup> Daniel BUREN, „The Function of The Studio“, in: Jens HOFFMANN, *The Studio*, Cambridge, MA: MIT Press 2012, s. 83-89.

<sup>284</sup> *Ibid.*, s. 89. Preklad: K. H.

Kennedy a Georginou Jackson, ale svoje postoje z tejto eseje Daniel Buren pod vplyvom transformácie spoločnosti i umenia prehodnotil a upozornil na súčasnú tendenciu posilňovania ateliérovej praxe závislú od rozvíjajúceho sa umeleckého trhu. Píše, že „[d]nešní umelci sú si oveľa viac vedomí umeleckého trhu než boli pred tridsiatimi rokmi a ešte viac posilňujú názor, že objekty sa nepochybne zrodili v ateliéri.“<sup>285</sup>

Či už sa to stalo v súvislosti s rozvojom umeleckého trhu alebo v súvislosti s objavením nového záujmu o fyzický artefakt v súvislosti s nástupom postinternetu, v umeleckom diskurze začali vyvstávať otázky vzťahu umenia k dematerializovanému umeniu, umeleckej inštitúcie k tradícii vystavovať umelecké diela a umeleckej scény k umeleckému trhu. Paralelne sa zvýšil záujem o manuálnu umeleckú prácu v dielni alebo ateliéri. Pri konceptuálnych dielach sú často skice, poznámky, fotodokumentácia alebo modely jedinou predajnou komoditou, ktorá niekedy vzniká aj *ex post* na popud galeristov, ktorým nestačí realizovať projekt, ale stále potrebujú aj určitý druh hmotného artefaktu (najmarkantnejšie je to evidentné v tvorbe Kateřiny Šedej). Prístup vystavovania modelov na hrane modelu pracovného a modelu prezentačného, ktorý som spomínala vyššie, do tej situácie vstupuje s ambíciou uchovať oboje: hodnotu kritického, novátorského a aktivistického umeleckého komentára, ale i hodnotu jedinečného a neopakovateľného fyzického aktíva.

V našom kontexte nájdeme tieto prístupy u umelcov aktívnych na umeleckom trhu u nás i v zahraničí. Okrem umenia Evy Koťátkovej, môžeme znovu legitimizujúcu ateliérovú prácu zaznamenať napr. v sochárskej tvorbe Anny Hulačovej (1984– ) alebo maľbe Vladimíra Houdeka (1984– ). Spravidla ide o umelcov zastupovaných súkromnými galeristami a sprievodným javom tohto návratu k ateliérovej práci je opätovné prehodnocovanie zavrhnutých klasických kunsthistorických kategórií. Stefan Heidenreich (1965– ) v eseji *Freeportism as Style and Ideology: Post-Internet and Speculative Realism* (2016) v rámci konštatovania rastúcej výhodnosti investície do umenia a jej dopadov na umeleckú prax uvádza nasledujúce čísla: „Umelecký trh tvorí asi 5 percent z trilión-dolárového trhu s luxusným tovarom. Súčasné umenie tvorí asi 13 percent z tých 5 percent alebo menej ako 1 percento celého trhu. Je to síce malý fragment, ale aj najriskantnejší.“<sup>286</sup> 87 zvyšných percent trhu s umením tým pádom znamená staré umenie a cenovú politiku vo vzťahu ku klasickým médiám. Idea profitu z umenia je v československom kontexte stále problematická. A to hlavne z hľadiska relatívne nedávnej doby, ktorá rozdeľovala umenie na oficiálne (s možnosťou profitu) a neoficiálne (bez nároku na zisk), ale tiež z dôvodu dlhodobej praktickej neexistencie umeleckého trhu a podfinancovania umeleckého sektoru

---

<sup>285</sup> *Ibid.*, s. 89. Preklad: K. H.

<sup>286</sup> Stefan HEIDENREICH, „Freeportism as Style and Ideology: Post-Internet and Speculative Realism, Part I“, e-flux, č. 71, marec 2016, <https://www.e-flux.com/journal/71/60521/freeportism-as-style-and-ideology-post-internet-and-speculative-realism-part-i/> (cit. 4. 3. 2018). Preklad: K. H.

v prvých dekádach po nežnej revolúcii. Obrat k umeniu ako komodite, tak ako pomaly rozvíjajúci sa trh, síce v posledných rokoch zaznamenávajú relatívny rozmach, stále však nedosahujú takú dôležitosť ako v krajinách západného kapitalizmu.

Skupina Rafani v roku 2012 vo výstave *Dech* v Dome umění města Brna vystavila inštaláciu pozostávajúcu zo 64 soklov prezentujúcich 64 sošiek s názvom *Hluboko v nepřátelském území*. Vizualnými prostriedkami sa inštalácia približovala k historizovaniu vizuality modernej sochy, ktorá bola Karlom Císařom označená za vrchol modernológie.<sup>287</sup> Vo vzťahu k celej výstave mala inštalácia len čiastkovú autonómiu. Za umeleckú výpoveď sa v prípade *Dechu* dá považovať vyznenie výstavy ako celku, v ktorom jednotlivé diela síce disponujú samostatnou výpovednou hodnotou, zároveň sú prvkami podriadenými jednému spoločnému záujmu. Vo vzťahu k výstave, obsahujúcej okrem objektov i videá a texty, sa dá zo diela vyvodiť, že v prípade 64 malých figurálnych objektov ide o materiálne modely reprezentujúce možnosti, z ktorých ani jedna nie je finálnym stavom. Zároveň sa dá tiež vyvodiť, že sošky sú skonštruované schválne tradicionalisticky až „staromilsky“. To, že ide o zámernú problematizáciu konzervatívnej, na umelecké dielo orientovanej tendencie umenia možno naznačuje i kurátorský text kurátorky výstavy, Edith Jeřábkovéj, v ktorom porovnáva šport a umenie a ich rozdielne roly. Kým šport má tradíciu dodržiavať, umenie ju má prekračovať. Na modernú vizualitu odkazujúce, na sokloch vystavené sošky-modely potom parodujú situáciu návratu ku kategóriám a poukazujú na to, že konzervatívnosť je známkou regresi. Citujem: „Umění, a avantgardní programově, má pravidla překračovat, manifestovat nová, měnit svět. Sport má pravidla dodržovat a v jejich rámci dosahovat stále vyšší dokonalosti a demonstrovat společnosti zájem o zachování daného řádu, v jehož rámci je možné stoupat stále výš. Jedna disciplína se tak tímto srovnáním jeví jako ze své podstaty progresivní, druhá jako konzervativní.“<sup>288</sup>

Reprezentácia klasickej kategorizácie v súčasnom umení môže odkazovať k akademickosti, ale sebareferenčná rafanská inštalácia *Hluboko v nepřátelském území* (2012) si uvedomuje svoj status umenia a hlasne sa k nemu a ku konceptualizácii kategórie sochárskeho modelu hlási. Dôsledne exemplifikuje progresívnu a chcenú kreatívnu nedokonalosť umenia, ktorou sa vyznačuje pri snahe o dodržiavanie pravidiel, teda pri snahe o bezchybnosť a dokonalosť. Odhalenie tejto nedokonalosti, práve tvaroslovím sochárskeho pracovného modelu ukazuje dôležitosť čerstvého prenosu idey do nedokonalého diela. V športovej terminológii by bol analogicky tréning dôležitejším výstupom než výkon na súťaži. 64 manuálne deformovaných figurálnych sochárskych modelov, z ktorých inštalácia pozostáva, reprezentuje ľudské telo

---

<sup>287</sup> Karel CÍSAŘ, „Modernologie. Umění po postmoderním umění“, in: Edith JEŘÁBKOVÁ – Jiří ŠEVČÍK (eds.), *Mezi první a druhou moderností 1985-2012*, Praha: VVP AVU 2011, s.52.

<sup>288</sup> Edith JEŘÁBKOVÁ, *Rafani. Dech* (kurátorský text), Brno: DUMB 2012, <http://artalk.cz/2012/06/23/tz-rafani-5/> (cit. 23.6.2016).

v pohybe naznačujúcom rozfázované športové úkony. Variovanie niekoľkých pozícií síce pripomína dekonštrukciu pohybu, referuje však viac o repetícii nutnej k dosahovaniu dokonalosti. Formálne zmnoženie reprezentuje dril a chcenú možnú chybovosť. V prípade rafanskej tvorby, pre kontext ktorej je typická spoločenská angažovanosť a performatívnosť, je použitie klasickej kategorizácie umeleckých artefaktov o to kontrastnejšie. Jeden z rozporov súčasného umenia leží v dôležitosti na pohľad nezlučiteľnej dvojice: vzťahu nostalgie k dejinám a presným návodom voči slobode artikulovateľnej neustálymi premenami a posunmi. Akademizmus prísne stráži, aby sa umenie nerozplynulo a obhájilo pred inými profesijnými odbormi a snaží sa o „zamrazenie“ kategórií aspoň na dobu, aby sa stihli popísať. Na druhej strane stojí skepsa ohľadom existencie možnosti uplatnenia kategórie bez regresu.

Nájdu sa radikálni vyznávači oboch smerov – „kategoricko-akademického“ i „progresívneho“. V roku 2009 nemecký kritik umenia Jörg Heiser (1968– ) v eseji *Torture and Remedy* vydanéj magazínom *e-flux* túto kontroverziu vyjadril takto:

Existuje ostrý kontrast medzi na jednej strane často tupou komodifikáciou umenia (a procesmi brandingu a generovania bohatstva s tým spojenými) a na strane druhej mimoriadne rôznorodou, krehkou praxou vytvárania umenia. Vlastne, veľká časť dôvodov vedúcich k tomu, že umelec tejto tupej komodifikácii podľahne, je číra úzkosť spôsobená rôznorodosťou krehkosti. Produkcia jednoducho speňažiteľnej, nič sa nepýtajúcej tvorby môže ponúknuť (klamlivé) bezpečie vychádzajúce z klasickej avantgardnej revolty. Čisto rozlíšiteľné hnutie, vedúce von z tejto slepej uličky, je v nedohľadne.<sup>289</sup>

Bolo to rok po tom, čo nemecká umelkyňa a kurátorka Marisa Olson (1977– ) prvýkrát použila na webovej stránke *We make money not art* výraz *postinternet*.<sup>290</sup> Kým bol predchodca *postinternetu netart* viac subkultúrou než umeleckým smerom, postinternet splnil rolu vytúženého hnutia. Možno navrátil zmysel akademickej prezentácii umenia, nevytláčil však pocit úzkosti. Tá sa pretransformovala do úzkosti z heterogenity celej spoločnosti.

Odpoveď na otázku, či je každé (skulpturálne) umelecké dielo modelom, znie nie. Ako ich od seba odlíšiť? Umelecké diela, ako i modely nepochybne reprezentujú. Aj keď model ako objekt definuje materiál, sám o sebe nie je nutne definovaný skulpturálnou materialitou, môže mať lineárnu, obrazovú alebo hybridnú formálnu stránku. Podlieha predovšetkým pravidlám zámernej redukcie za účelom vytvorenia média s významom, ktorý je, na rozdiel od iných skulpturálnych i ďalších foriem umenia, prenosný.

---

<sup>289</sup> Jörg HEISER, „Torture and Remedy: The End of -isms and the Beginning Hegemony of the Impure“, *e-flux*, č. 11, december 2009, <https://www.e-flux.com/journal/11/61346/torture-and-remedy-the-end-of-isms-and-the-beginning-hegemony-of-the-impure/> Preklad: K. H.

<sup>290</sup> MEIXNEROVÁ, #mm net art, s.110.



### 3.2.4 Autorská poznámka č. 2: *Básnická zbierka* (2017–2018)

Orhan Pamuk napísal o krásnej literatúre, že je „videním sveta slovami.“<sup>291</sup> Zdá sa mi, že umenie siaha po jazykových teóriách, keď chce racionálne rozumieť sebe samému a naopak literatúra siaha po prirovnaní k (výtvarnému) umeniu, keď chce ospravedlniť svoju obrazotvornosť a uprednostniť úlohu metafory. Prostredníctvom opakovaných prepisov do jazyka fyzických modelov a späť do jazyka textového sa snažím skúmať význam poetického jazyka. Zaujíma ma rola prekladu pre život človeka v kozmopolitnej spoločnosti, ale i to, čo znamená konkrétne pre kontext súčasného umenia. Zámerom cyklu *Básnická zbierka* (2017–2018) je venovať sa krásu slov a partitúram obrazov. Pozostáva zo súboru básní prepísaných pomocou materiálových papierových diorám do priestorovej „osnovy“ – schodiska, z ktorého každý schod zodpovedá jednému veršu. Pracovne som tento projekt dlho nazývala *Krása a pravidlo*, pretože dve jeho hlavné línie sú obraz domoviny a lingvistika umenia. Doteraz vznikli dve realizácie cyklu, *Imagined corners* (2017) a *Kľúčové slová* (2017).

V lete 2017 som vytvorila prvú verziu „sonetu“ *Imagined corners* (2017). Bol to fyzický papierový objekt – schody, na ktorých každý schod prináležal jednému riadku sonetu, ktorý poeticky rozvíjal do motívu dramatickej diorámy. Cieľom bolo (a je) nájsť stav, v ktorom táto umelá krajina disponuje divokosťou prírodnej krásy, aj keď umelo vystavanej, a zároveň podlieha pravidlám a znásilneniu naratívnu líniou. Formálnym aj obsahovým jadrom literatúry i umenia je pre mňa ako autorku *krása* vo vzťahu k *pravidlám*. Tento napätý vzťah vnímam prostredníctvom pnutia medzi porušením a harmóniou. Predobrazom cyklu *Básnická zbierka* (2018) je pre mňa to, čo možno považovať za známe a tiež to, čo možno považovať za historické. Zaujímal ma otázka, či prepisom poetického prirodzeného jazyka do jazyka umeleckého, v podobe papierových modelových diorám, vzniká niečo umelé. A tiež to, ktorý jazyk sa dá v umení označiť za odborný. A nakoľko sa dá táto umelosť eliminovať? Za vzor som si pôvodne vybrala sonet (znelku), ktorý ospevuje krajinu a viaže sa na konkrétnu kultúru. Inšpiráciou mi boli sonety autorov ako Josef Hiršal (1920–2003), Ján Kollár (1793–1852), P. O. Hviezdoslav (1849–1921), John Donne (1572–1631), William Shakespeare (1564–1616) a ďalších. Neskôr sa môj záujem presunul na časomerný verš a epos, ktorý som skúmala na prácach Jána Hollého (1785–1849).

Druhou realizáciou cyklu bol výstavný projekt *Kľúčové slová* (2017) realizovaný v OGL Liberec. Na podčiarknutie záujmu o prepis a preklad z materiálového jazyka do prirodzeného a z prirodzeného jazyka do umeleckého som použila príklad dvoch sonetov z dvoch rôznych jazykov. Oproti sebe, ako dve roztvorené knihy stáli sonet zo zbierky *Holy sonets* (1633) od anglického básnika Johna Donne (1572–1631) a druhý sonet zo zbierky *Krvavé sonety* (1914) od

---

<sup>291</sup> Orhan PAMUK, *Jiné barvy*, Praha: Argo 2017.

slovenského básnika P. O. Hviezdoslava (1849–1921). Mediátorom im boli riadky „preložené“ do medzinárodného jazyka materiálových modelov. Okrem týchto dvoch ústredných tém bola na výstave rozohraná téma fyzickej migrácie a otvorených hraníc a jej súvis s vzrastajúcim množstvom nepreložiteľných informácií.

Na budovaní fyzických papierových diorám krajiny pod pravidlami poetiky prirodzeného jazyka sa snažím zameriavať na niekoľko aspektov. a/ Kultúrno historické motívy, artefakty, archiválie, ako aj prírodné dedičstvo projektu slúžia ako archív, ktorý sa búri proti systematickému spracovaniu. b/ Obraz prírody je porušovaný digitálnym videním, roztrieštenosťou informácií na internete sa mení i normovanie pohľadu na krajinu. Príroda je narúšaná zásahmi ako sú industrializácia, diaľnice, znečistenie, dôsledky globálneho otepľovania, ale aj outdoorovými aktivitami sprevádzanými adrenalínom a kanonizovanou predstavou o atraktivite trávenia času v krajine, ktorú umelo vytvárajú masmédiá. c/ Historické povedomie ovplyvňované dezinformáciami nám podsúva historizujúce obrazy kultúry späť s krajinou. Národná hrdosť je synonymom pre radikálne ideály prave. Opakom býva bezbrehosť, ústiaca do nezúčastnenosti a flegmatickej afirmácie, podliehajúcej zdanlivo statickému obrazu neurčitej istoty „štandardizovanej domoviny“. d/ Forma je v tomto projekte dôležitá, tvorí niečo ako „telo“ nového jazyka. Prototyp materiálovej básne, ktorý som pre zbierku vytvorila, má podobu objektu, je fotografovateľný do „obrazu“ a aj prepisovateľný do básne. Všetky jeho mediálne transformácie sú rovnako dôležité.

Snažím sa do jednotlivých riadkov pridávať narativitu a rytmiku. Tak, ako je sonet len formou, ktorá môže niesť podobu dobrých i horších veršov, tak i ja chcem túto formu ovládnuť a prostredníctvom nej vytvárať básne, z ktorých každá má vlastný vnútorný potenciál nezávisle prehovárať a oslovovať. *Básnická zbierka* (2017–2018) hľadá podoby súčasnej divokej krajiny, pokúša sa o jej pokoru podrobením sa jazykovým pravidlám a prostredníctvom novovzniknutého jazyka v medziach materiálových modelov jeho poetickou formou komunikovať. Podáva správu o predstave súčasnej krajiny a domoviny poznačenej internetovou štandardizáciou, tak ako ju poznáme napr. z internetových fotobáň.

Prostredníctvom tvorby jednotlivých konkrétnych básnických útvarov sa snažím venovať čiastkovým problémom. Vo forme básnického súboru hľadám odpovede na širšie otázky: Ako ovplyvňuje historické umenie obraz súčasnej slovenskej domoviny? Ako ovplyvnilo dočasné nútené spojenie českých a slovenských dejín dnešné tendencie smerujúce k „štandardizácii domoviny“? Ako vstupuje experimentálna poézia do súčasného umenia a ako veľmi čerpá z tradičných uzavretých básnických foriem, akou je napr. sonet? Výstup má ambíciu tieto otázky zodpovedať, poukazuje na v súčasnosti relatívne málo reflektovanú fúziu lyriky a postštrukturalistických tendencií a nadväzuje na tvorbu mnohých českých a slovenských postkonceptuálnych autorov. Ich tvorbu projekt uchopuje kriticky, sebareflexívne a

sebaironizujúco. Okrem toho otvára ďalšie možnosti zdanlivo nekombinovateľného: inklináciu k práci s materiálovým fyzickým modelom, ich vizuálnym riešeniam a inklináciu ku kráse v protiklade k prísnemu a analytickému zomknutiu s romanticko-poetickým postkonceptuálnym dedičstvom.

### 3.3 Kognitívny model

*Kognitívny model*, (znalostný alebo mentálny) je reprezentáciou abstraktného objektu v mysli, metaforicky i v mysli samotnej; má abstraktný charakter, v umení nadobúda ľubovoľné formálne podoby – napr. fyzických objektov, konštelácie objektov, lineárnych kresieb, často myšlienkových máp, dokumentácií objektov, 3D vizualizácií alebo (seba)kurátorského uchopenia spracovania zvoleného priestoru. Taktiež sa objavuje v podobe témy alebo názvu umeleckého diela.

*Anotácia:* Emancipovaný kognitívny model odhaľuje otvorený charakter kategórií, typický pre postkonceptuálne tendencie, ako aj veľký záujem umelcov o ľudskú myseľ a subjektivitu spojenú s obratom pozornosti spoločnosti na kogníciu. Na rozdiel od fyzických a lineárnych modelov, ktoré sú v neemancipovanej podobe jasne vymedzené formálnymi kategóriami, kognitívny model usmerňuje vnútornú štruktúru diela a predstavuje abstraktný obraz mysle artikulovateľný rôznymi médiami. Kapitola sa zameriava na jeho rolu pri procesoch otvorenej kategorizácie postkonceptuálneho umenia a rozoberá dve konkrétne podoby, ktoré kognitívny model v umení nadobúda – buď vystupuje ako tematický a priestorový princíp média inštalácie alebo preberá podobu kognitívnych máp, teda podskupiny lineárnych modelov.

*Kľúčové slová:* experiencializmus, kognitívny model, kognitívny obrat, myšlienková mapa, otvorená kategória, sebareferenčnosť, teória prototypu.

Ak by sme zostali pri interpretovaní emancipovaného modelu v umení len pri jeho fyzickej podstate a vzťahovali ho na základe podobnosti k rozličným typom zmenšení, niektoré práce by síce k modelu niečím odkazovali, bolo by ale ťažké zistiť čím. V niektorých prípadoch sa totiž umelci zámerne dovoľávajú zverejnenia vnútorných modelových princípov svojho uvažovania a robia to pomocou emancipovaných modelových foriem. V konceptualizme k tomu dochádzalo prostredníctvom prevrátenia vzťahu idey a formy. V prípadoch, ktorým sa budem venovať v tejto stati, umelcov nezaujíma ani tak konceptuálna podstata umeleckého diela, ako skôr téma mysle, vnímania, ľudskej subjektivity, osobných svetonázorov či kozmológií. Konceptia otvoreného modelu v ich dielach hrá rolu predloženia vlastných teórií alebo návrhov riešení rozličných zložitých problematik.

To, že umelci naozaj považujú svoje diela za modely a že modelovosť je v ich prípade jedným z ich cieľov, dokazuje množstvo prác, ktoré na modely odkazujú priamo svojim názvom. Ako príklad spomeniem niektoré z nich: Radim Labuda, *Modelová studie* (2009),<sup>292</sup> Stano Filko –

---

<sup>292</sup> <https://vltava.rozhlas.cz/radim-labuda-laureat-ceny-jindricha-chalupeckeho-za-rok-2008-a-andras->

Ján Mančuška – Boris Ondreička – Marek Pokorný, *Model světa / Quadrophony* (2005), Pavla Sceranková, *Modelová situace* (2009),<sup>293</sup> Katarína Hládeková, *Modelová situácia* (2010), Jan Nálevka, *Spoločenský model* (2013),<sup>294</sup> Jan Stotín, *Modelová fikce* (2003),<sup>295</sup> Jan Fabián, *Modelové situace* (2010),<sup>296</sup> atď.

Vymenovaný súbor prác vo svojom názve vždy nesie slovo *model* alebo *modelový* a nemá jednotné médium. Názvy týchto diel totiž neodkazujú k modelu ako pracovnej pomôcke. Ich autori formu volili ako najlepší spôsob vyjadrenia a nie cieľ. Odkazovali skôr k abstraktnému chápaniu modelu ako navrhovaného vzoru pre chápanie určitej oblasti. Metaforicky referovali o umeleckej reprezentácii, jej povahe a v širšej miere aj o povahe spoločenských vzorov a noriem. Dokonca by sa dali nazvať i materiállovými modelmi alebo informačnými metaforami v podobe lineárnych modelov. Kognitívne modely sú totiž mediálne pestré. Vysvetľuje to teória *metamodelu* a *objektových jazykov*,<sup>297</sup> ktorá rozmýšľa o modeloch v dvoch rovinách. V *meta* rovine rozmýšľa o kognitívnom alebo znalostnom modeli vo všeobecnosti, o *modeli* ako takom a o jeho teoretických vlastnostiach ako: umelosť, zjednodušenie, vysvetľujúci charakter alebo cudzosť. V druhej rovine nahliada na model prostredníctvom jeho tzv. *objektového jazyka*. *Objektový jazyk* by sa v umeleckej terminológii dal prirovnať zvolenému „médium“, v ktorom je model artikulovaný. Podľa tejto teórie je vo svojej podstate model jazykovým útvarom, ktorý *objektový jazyk* kategorizuje. Určuje, či ide napr. o hobby diorámu alebo ekonomickú štatistiku, či ide o približnú zjednodušenú vizualizáciu alebo presnú rovnicu. Z týchto dôvodov môžeme za *objektový jazyk* označiť rovnako jazyk formálny aj neformálny. Kým sú formálne jazyky základom pre kognitívne modely budované exaktnými vedami a vyznačujú sa presnosťou výpovede, za neformálne jazyky považujeme okrem prirodzeného jazyka i jazyky umelcov. Disciplíny, ktoré skúmajú modely artikulované v neformálnych jazykoch zahŕňajú okrem iných i kognitívne vedy (kognitívnu psychológiu, kognitívnu lingvistiku, neurovedu či filozofiu mysle) a jazykové vedy (lingvistiku, sémantiku, semiotiku). Formálnymi modelmi sa zaoberajú tvrdé vedy ako napr. matematika, či štatistika, ale i filozofia vedy.

Dôvodom, prečo prostredníctvom *objektových jazykov* odhaľovať a narušovať štruktúru *metamodelu*, je v prípade témy kognitívnych modelov v umení odhaľovanie priestorov vlastnej mysle. Príkladom je práca Denisy Lehockej (1971–), ktorá na zlome milénia, v roku 1997,

---

csefalvay-5079369 (cit. 21. 2. 2018).

<sup>293</sup> Yvona FERENCOVÁ, „Pavla Sceranková. Pohyb v meziprostoru“, *Flashart*, 2015, č. 35, [\(http://flashart.cz/clanek/251/Pavla-Scerankov%C3%A1-Pohyb-v-meziprostoru-\(YVONA-FERENCOV%C3%81\)\)](http://flashart.cz/clanek/251/Pavla-Scerankov%C3%A1-Pohyb-v-meziprostoru-(YVONA-FERENCOV%C3%81)) (cit. 18. 11. 2017).

<sup>294</sup> <http://www.artlist.cz/dila/112501/> (cit. 17. 10. 2017).

<sup>295</sup> <http://www.artlist.cz/dila/8126/> (cit. 12. 10. 2017).

<sup>296</sup> Jan ZÁLEŠÁK, *Jan Fabián: Modelové situace* (kurátorský text), Brno: Galerie TIC 2010, <https://galerie-tic.cz/autor/jan-fabian/> (cit. 10. 10. 2017).

<sup>297</sup> KŘEMEN, *Modely a systémy*, s. 97.

na spoločnej výstave s Borisom Ondreičkom (1969– ) a Petrom Rónaiom (1953– ) vystavila inštaláciu pozostávajúcu z cyklu kresieb, ktorej štruktúra by sa mohla popísať ako voľný kognitívny model. V tomto cykle kresieb Lehocká pracovala s *objektovým jazykom* vektorovej grafiky prostredníctvom tvorby „emancipovaných“ piktogramov. Umelým počítačovým vizuálnym jazykom spracovala sériu obrazov takmer prázdneho interiéru, ktorý sa menil pod vplyvom každodenných drám. Dôkazom prítomnosti človeka boli len zmeny usporiadania v zariadení. Podobne, ako sú architektonické modely odrazom pamäte človeka, i tento interiér sa dá považovať za autorkou vymedzený metaforický mentálny priestor.<sup>298</sup> Princíp, ktorý volila Lehocká v roku 1997, je možno o poznanie prehľadnejší a možno ponúka v kontexte súčasnosti dosť jednoduché rozklúčovanie. Odhaľuje ale schému, na ktorej sú vystavané jednak aj ďalšie Lehockej projekty, ale aj mnohé iné umelecké diela, ku ktorých interpretácii si autori nevypracovali podobný didaktický kľúč. Zahmlievanie skrytej schematickosti totiž podporuje imagináciu a ako hovorí Lambert Zuidervart, *imaginácia* je mentálnym predpokladom umenia.<sup>299</sup> Umelecká výpoveď, akokoľvek sa môže zdať „analytická“, „vedecká“ a „odosobnená“, upriamuje vždy pozornosť na konkrétnu osobnosť umelca. Je mnohovýznamová a nesie vlastnosti *gestaltu* (celistvého tvaru). Je imaginatívna a závislá na telesnosti umelca a materialite zvoleného média. Je teda výsledkom úplne iného procesu než objektivistickej kategorizácie.

Tradičné objektivistické uvažovanie a kategorizovanie je naopak samo o sebe nezávislé na subjekte a telesnosti. S matematickou logikou, abstraktne a atomisticky rozkladá myšlenú „skladačku“ na malé kúsky. Kognitívny lingvista George Lakoff (1941– )<sup>300</sup> vo svojom tzv. *skúsenostnom realizme* (alebo *experencializme*) stavia opozíciu objektivistickému pojatiu myslenia, založeného na aristotelovskej tradícii. Zdôrazňuje v ňom úlohu telesnosti pri myslení: „Podle experiencialistického pohledu je myšlení, což zahrnuje abstraktní a tvořivé uvažování i uvažování o konkrétních věcech, umožněno tělem.“<sup>301</sup> Chápanie rozumu ako imaginatívneho a závislého na tele analogicky zodpovedá závislému vzťahu otvoreného kognitívneho modelu diela a jeho perцепčnej stránky. Na to, aby sa otvoril priestor k interpretácii umeleckého diela ako určitého modelového vhl'adu do fungovania ľudskej mysle nestačí, aby malo dielo fyzickú a obsahovú rovinu. V podstate každé dielo totiž disponuje oboma rovinami. Je potrebné, aby si bolo vedomé vlastnej metaforiky a sebareflexie, a aby o svojej dvojitej štruktúre referovalo. Súhlasím s Markétou Magidovou, že „[v] případě umění tedy nemůžeme hovořit pouze o smyslovém zážitku, nejedná se však ani o pojmově zakotvený význam. Umění funguje díky dynamice mezi

<sup>298</sup> Mária HLAVAJOVÁ, *Denisa Lehocká – Boris Ondreička – Peter Rónai* (kat. výst.), Praha: Galerie Václava Špály 1997, s. 4.

<sup>299</sup> ZUIDERVAART, *Umění a sociální transformace*, s. 23.

<sup>300</sup> Kognitívna lingvistika je disciplína pridružená neurovede a jej cieľom je pomocou skúmania jazyka odkrývať aktivity ľudskej mysle.

<sup>301</sup> LAKOFF, *Ženy, oheň a nebezpečné věci*, s.14.

vnímaným a myšleným.<sup>302</sup> Lakoff na inom mieste spomína, že „[o]bjektivistické paradigma si také vynucuje to, co je známo jako rozlišení mezi *doslovným* a *obrazným*.“<sup>303</sup> Naopak proti objektivismu stojí celostný prístup (podobný princípu *gestalt* psychológie), umožňujúci umeniu nielen dynamizovať vnímané a myslené, ale aj odhaľovať myšlienkové pochody, postupy a názory a legitimizovať identitu jednotlivca.

Princípy otvorených modelov *skúsenostného realizmu* Georga Lakoffa sú prítomné vo všetkých emancipovaných modelových formách. Kapitola o kognitívnych modeloch rozoberá tie diela, ktoré otvorený kognitívny model priamo tematizujú. Ďalšie dve state budú preto rozoberať dva vybrané okruhy kognitívnych modelov: materializované mentálne modely, ktoré by sme mohli zaradiť pod fyzické modely a kognitívne mapy, ktoré vyrastajú na kategórii lineárnych modelov. Motívom oboch okruhov je modelová reprezentácia mysle.

### 3.3.1 Fyzický model mentálneho priestoru

Jednou z motivácií vyzdvihovať subjektivitu umeleckého premýšľania prostredníctvom materializovaných mentálnych priestorov môže byť snaha pripomenúť jej dôležitosť v kontraste s prevládajúcou tendenciou racionalizácie života a spoločnosti. Kým konceptualizmus tematizoval objektivistickú kategorizáciu, a tým reagoval na základné piliere moderny, postkonceptuálne diela vychádzajú z iného základu. Racionálny jazyk moderny preberajú, komentujú a rešpektujú len naoko. Ich skutočnou stratégiou je ho účelovo nabúrať, rozložiť a pretvoriť so zámerom odkryť jeho sprievodné charakteristiky umelosti akými sú faloš, nepravosť, neživosť. Podľa Markéty Magidovej (1984–) sa dá podobná tendencia vypožorovať už v konceptuálnom umení, pretože sa na ňom dá „...demonstrovat přejímání odlidštěných a mechanických procesů za účelem jejich reflexe. Nejedná se však o přímou či kauzální reakci na nové technologie, nýbrž o uchopování a vyrovnávání se s vědeckým a instrumentálním charakterem společnosti.“<sup>304</sup> Postkonceptuálne umenie, aj keď z týchto stratégií vychádza, na rozdiel od pôvodného konceptualizmu, pracuje s východiskami postavenými na postmodernom myslení. Zameriava sa na koniec istôt moderny, ku ktorému došlo jednak spoločenskými zmenami, jednak vývinom myslenia o racionalite.<sup>305</sup>

Pavla Sceranková sa o prvej fáze svojej tvorby zameriavala predovšetkým na tematizáciu pohybu a performatívne možnosti sochy<sup>306</sup> prostredníctvom vytvárania vzorových postupov a

---

<sup>302</sup> MAGIDOVÁ, Absurdní racionalita konceptuálních tendencí, s.23.

<sup>303</sup> LAKOFF, Ženy, oheň a nebezpečné věci, s.175.

<sup>304</sup> MAGIDOVÁ, Absurdní racionalita konceptuálních tendencí, s. 41.

<sup>305</sup> HAUER, S/krze postmoderní teorie, s. 39.

<sup>306</sup> <https://www.faitgallery.com/soucasne-a-planovane/events/50.html> (cit. 12. 3. 2018).

pomocou mierne absurdných fyzických modelov a makiet. Už v tejto fáze tvorby ponímala svoje objekty ako „fyzické kognitívne modely“. Konfrontovala ich s ľudským telom, jeho mierkou, limitami a ergonómiou. Pre autorkinu neskoršiu tvorbu je charakteristický tematický príklon k priamočiaremu uchopovaniu ľudskej psychiky, kognície a vedomého alebo nevedomého porozumenia, ku ktorému dochádza pri kontakte s umeleckým dielom. Podľa autorky, „[u]mění nevychází ani z rozumu, ani ze subjektu, ale z nutnosti setkání. Disponuje zázračnou svobodou, která rozpouští jakékoliv konzistentní významy.“<sup>307</sup> Nepresnosť, voľnosť, široké interpretačné pole, neopakovateľnosť, identita, subjektivita, závislosť na kontexte, atď. sú vlastnosťami stojacimi v opozícii k tým, ktorými som zadefinovala model. Interpretáciu Scerankovej objektov ako reakcie na teoretický model vedy, ktorý je základnou metódou uchopovania skutočnosti, dokladá jej práca *Modelová situace* (2009), ale aj akoby ťažko opodstatnený výber do výstavy *Model* Ladislava Kesnera. Je potrebné si ale uvedomiť, že revolta voči racionalite sa v práci tejto autorky nedeje len na formálnej úrovni mechanického technokratického jazyka vedy, ale v hlbšej sfére zvedavej ľudskej psychiky, plodiacej umenie ako výsledok „subjektívneho výskumu“ – prevrátenej a schválne nepresnej metódy poznania skutočnosti. Autorka sa k umeniu obracia ako k jedinej možnosti uchopenia podstaty. Sama podotýka, že „[s]tudium vnímání se tak dostává do kontextu umění, které jediné je schopné odhalovat esence.“<sup>308</sup>

Z diel Pavly Scerankovej spomeniem bližšie výstavný projekt *Zpráva z neokortexu* (2011) a konkrétne objekt *Observař* (2011), ktorý prostredníctvom fyzického a 3D počítačového modelovania rekonštruuje sen s cieľom nastolenia čo najskutočnejšej imitácie zažitého pocitu. Autorkinu snahu vytvoriť reálnu kópiu snovej situácie<sup>309</sup> tematizuje *kognitívny vzťahový trojuholník*: sen, realita, model alebo predstava o skutočnosti, jej fyzická podoba a nápodoba. Situácia sna, ktorej sa model snaží priblížiť, pozostávala z tmavého priestoru, v ktorom „(...) stojí abstrahovaný tvar kopce, na kopci stojí dům s věží, kolem věže, ke které jsem se náhle přiblížila, krouží nehluchně po elipsovitě oběžné dráze různý většinou plochý materiál – desky, dlaždice, úlomky čehosi. Jako prstenec Saturnu.“<sup>310</sup> Situáciu autorka zrekonštruovala pomocou 3D modelovanej počítačovej animácie, ktorá imitovala prvky rotujúce okolo veže – centrálného modelu. Keďže animácia nedokázala synteticky nahradiť pocit fyzického priblíženia, model veže vytvorila i vo fyzickej alternovanej podobe. Postavila ho na vratkej základni, ktorá fyzickým dotykom vežu rozhýbala a nahradila pocit priblíženia ako podstatného prvku sna.<sup>311</sup> Objekt zároveň počas pohybu otieraním o zem vytváral na zemi „ryhu / obrys“ resp. kresbu kruhového

---

<sup>307</sup> Pavla SCERANKOVÁ, *Mysl bez obrazu* (dizertační práce), Praha: AVU 2011, s.3.

<sup>308</sup> *Ibid.*, s.3.

<sup>309</sup> *Ibid.*, s.79.

<sup>310</sup> *Ibid.*, s.79.

<sup>311</sup> *Ibid.*, s.80.



charakteru. O dôvode výberu motívu hovorí: „Výjev mňa zaujal presnosť, s jakou jsem se k němu mohla po probuzení vracet. Víc než nehmotný, nepojmenovatelný prožitek setkání byl formou. Umožňoval jen rozumové interpretace. Abych mu porozuměla, pokusila jsem se s ním znova setkat.“ Tematizovaný výjav je situáciou s otvorenou podobou, neostrými hranicami, nepevnou štruktúrou, o ktorom ale autorka referuje ako o presnom a umožňujúcom neustále cyklické návraty. Predstavením dvoch nerovnakých modelov prekladá možnosť paralelných výkladov.

Umelkyňa Eva Koťátková podobný dekonštruujúci spôsob uchopovania média inštalácie využila vo víťaznom projekte pre Cenu Jindřicha Chalupeckého s názvom *Za mezi nad pod v (pokoj)*, 2007 alebo v neskoršom projekte z rovnakého obdobia *Cesta do školy* (2008).<sup>312</sup> Aj napriek tomu, že autorka zostáva vo veľkej miere verná médiu nepresnému, otvorenému zmenšenému fyzickému modelu, ako jednej z viacerých línií svojej tvorby, v neskorších projektoch sa odkláňa od tematického formálneho balansovania medzi *readymade*, objektom a modelom smerom k väčšej tematickej ambivalencii, formálnej estetizácii a súhre so svetovými trendmi súčasného umenia.

Naopak mladšia generácia umelcov a neskoršie práce „pionierov“, tvoriacich *fyzické kognitívne modely*, sa odkláňa od dekonštruujúcich tendencií a manifestácie neostrých kategórií. Ich diela už od začiatku predpokladajú familiárnosť „čítania“ objektov ako modelových schém mysle. To im umožňuje zameriavať pozornosť smerom od mediálnej sebareferencie k ľudskej kognícii ako centru ich záujmu. Z tejto skupiny diel a autorov spomeniem napr. prácu fotografa Vikora Kopasza (1973–) *Prolonged Identity* (2018)<sup>313</sup> zaoberajúcu sa stredoeurópskou identitou z pohľadu slovenského rodáka a príslušníka maďarskej menšiny na Slovensku žijúceho v Česku. Podobne, ako *Observař* Pavly Scerankovej i *Prolonged Identity* „zhmotňuje“ otvorenú, ťažko uchopiteľnú abstraktnú predstavu. U Viktora Kopasza je to pocit stredoeurópskej identity ako identity nadradenej národnej príslušnosti. Z kurátorského textu Jiřího Ptáčka (1975–) je poznať príznačnosť variantov modelovosti prítomných v diele jednak ako hlavný zámer, a teda téma a jednak ako špecificky „modelový“ inštalačný princíp, ktorý sa v Kopaszovej výstave vyskytuje ako triediaci systém „čítacích bubnov“. Kurátor Jiří Ptáček považuje toto účelové variovanie vyššie spomínaných princípov kognitívnych modelov za neustály návrat k jedinému motívu a za typický autorov prejav, ktorý ústi do nutkania k neustálemu preverovaniu: „Jakoby význam nebylo možné postihnout jednotlivinou, ale pouze množstvím, jako by sledované téma nebylo možné vyslovit jednoznačně, ale bylo ho nutné obcházet, nahlížet z různých vzdáleností a úhlů.“<sup>314</sup> Neustále sebauisťovanie azda súvisí s neistotou, plynúcou z nepresností spôsobených jazykovými

---

<sup>312</sup> Eva Koťátková, kurátor Tomáš Pospiszyl, Praha: Galerie Václava Špály 2008.

<sup>313</sup> Jiří PTÁČEK, Viktor Kopasz. *Prolonged Identity* (kurátorský text), Praha: Fotograf gallery 2018, <http://fotografgallery.cz/viktor-kopasz/> (cit. 10. 4. 2018).

<sup>314</sup> *Ibid.*

prekladmi, ktoré sú pre človeka s identitou formovanou troma kultúrami denným chlebom: „Stejně jako je [Kopasz] nucen k neustálému ‚sebe-překladu‘ z jednoho jazyka do druhého, odsouzený k trvalé ‚nepřesnosti‘ a ‚neúplnosti‘, tak i v obrazovém režimu krouží kolem tématu a vytváří mozaikovitý časoprostor, jež si vždy do jisté míry zachovává kus nepřehlednosti a neuzavřenosti.“

<sup>315</sup> Fyzické kognitívne modely koncentrujú svoju pozornosť na vnútornú štruktúru diela a hľadajú jeho kognitívny model. Na dosiahnutie svojich zámerov využívajú formu fyzického modelu alebo viacerých modelov. Dôraz pritom kladú na spochybnenie racionálnej objektivity ako základnej vlastnosti neemancipovaného modelu. Vyzdvihujú subjektivitu, závislosť na kontexte, prípadne tematizáciu identity. V neskoršom období upriamujú pozornosť smerom od mediálnej sebareferenčnosti k naratívne motívu diela.

### 3.3.2 Myšlienková mapa a kognitívne orientovaná spoločnosť

Kognitívne mapy alebo stromy by sa formálne dali označiť aj za typ informačnej grafiky a mohli by sme ich zaradiť pod kapitolu o lineárnych modeloch. Tak ako však bolo naznačené vyššie, forma modelu predpokladá *objektový jazyk* i vnútorný *metamodel*. Okrem polemizovania nad rozkladom princípov zobrazenia alebo nad ontológiou umeleckého diela, súvisí záujem umelcov o vyjadrenie vnútorného modelu pravdepodobne aj s uchopovaním modelov a schém ako teoretických objektov, ktoré ľudskej psychike uľahčujú kognitívne procesy ako napr. rozpomätávanie sa. Experimentálny psychológ, ktorý je považovaný za praotca dnešnej kognitívnej vedy, Frederic Barlett (1886–1969), už v roku 1932 predniesol *Teóriu schém*.<sup>316</sup> Stála na štyroch pilieroch: a/ individuum si môže schému pamätať a používať bez toho, aby si ju uvedomovalo, b/ vyvinutá schéma sa zvyčajne stabilizuje na dlhé obdobie, c/ ľudský mozog používa schémy na to, aby organizoval, získaval a dekodoval fragmenty dôležitých informácií, d/ schémy sa hromadia v priebehu času a prostredníctvom rôznych skúseností. Barlettova teória schém rozoberá, ako pomocou „zkušeností budujeme určitý rostoucí soubor kulturně podmíněných schémat v mysli, které nám zrychlují a usnadňují vzpomínání i interpretování událostí.“<sup>317</sup> V 70. a 80. rokoch 20. storočia upútala teória schém pozornosť psychológov a vedcov patriacich do novovznikajúcej disciplíny kognitívnej vedy.<sup>318</sup> Obrat pozornosti na úlohu zmyslov pri utváraní a interpretovaní umeleckého diela je sprevádzaný simultánne sa rozvíjajúcou novou disciplínou,

---

<sup>315</sup> *Ibid.*

<sup>316</sup> <https://elearningindustry.com/schema-theory> (cit. 30. 7. 2017).

<sup>317</sup> Helena BENDOVIÁ, „Doslov – Frederic Barlett, schémata a kognitivní věda“, in: Helena BENDOVIÁ – Matěj STRNAD (eds.), *Společenské vědy a audiovizie*, Praha: AMU 2014, s. 102.

<sup>318</sup> BENDOVIÁ, *Doslov – Frederic Barlett, schémata a kognitivní věda*, s. 101.

kognitívnu estetiku, ale neunikol ani záujmu filozofov a hlavne umelcov. Použitie myšlienkovej mapy v postkonceptuálnom umení je dnes tradičným *motívom* a koncepčným *prvkom* s pomerne jednotnou interpretáciou. Spomeniem napr. dielo Jiřího Skálu (1976–) *Art practice and other activities* (2017),<sup>319</sup> v ktorom fotografia myšlienkovej mapy nakreslenej fixkami na *white board* jednak uvádzala do „kancelárskej“ estetiky a jednak slúžila ako popíska s nejasným, nevymedzeným významom, naznačujúcim širšiu referenčnú oblasť. Na podobnom princípe určitého úvodu do naratívu výstavy použili myšlienkovú mapu aj Barbora Klímová (1977–), Matěj Smetana (1980–) a Aneta Willertová (1992–) v spoločnom projekte o umeleckom vzdelávaní *Co ty máš, co já ne?* 2018.<sup>320</sup> Naopak práca Jana Pffeiffera (v spolupráci s Barborou Klímovou a Danielou Baráckovou) *Provázání* (2012)<sup>321</sup> nereferovala o súvisiacom umeleckom diele, ale existovala sama o sebe ako komentár k situácii mentálneho osídlenia určitého priestoru.

Myšlienkové mapy „nabaľujú“ okolo centrálneho pojmu príbuzné súvislosti, rozostávajú logickú konzistentnosť a spochybňujú naoko pevnú korešpondenciu pojmu so skutočnosťou. Relativizácia tzv. objektívnej pravdy týchto umeleckých diel stojí na zdanlivej protikladnosti inštrumentálneho zápisu a štruktúry koncipovanej *ad hoc*. Ikonickým dielom nášho kontextu je myšlienková mapa Jána Mančušku (1972–2011) *Hrnek, mohl/a bys souhlasit?* (2003),<sup>322</sup> ktorá priznane preberá dedičstvo západného konceptualizmu a tematizuje rozklad stoličky Josepha Kossutha: slovný rozklad slova *hrnek* bol na výstave *Les* (2003) Jána Ondreičku a Borisa Mančušku v pražskej galérii NOD doplnený i o jeho dataprojekciu.

O dva roky neskôr sa práca *Hrnek* alebo *A cup* (2015)<sup>323</sup> v anglickej verzii objavila ako súčasť expozície pre československý pavilón benátskeho bienále v syntetickej práci Jána Mančušku, Stana Filka (1937–2015) Borisa Ondreičku a kurátora Mareka Pokorného (1963–). Ako Tomáš Pospiszyl ďalej podotýkal, Mančuškove diela sa totiž cielene vyhýbali rozprávaniu príbehov. K médiu modelov (myšlienkových máp) nepristupoval ako spisovateľ, ale skôr ako lingvista so záujmom o gramatiku a prípadne o semiózu. Preto sa jeho modelom prisudzuje „charakter percepčního hlavolamu či filozoficko-vizuální pomůcky“.<sup>324</sup>

Vlna „modelárskeho umenia“, tak ako bola popísaná v kapitole o fyzických modeloch, zažívala v českom a slovenskom umeleckom kontexte najväčší rozmach v druhej polovici a na prelome 0. rokov. Za jeden z jej vrcholov, sa dá považovať už spomínané vydanie knihy *Atlas*

<sup>319</sup> <http://www.gettoworkjirka.cz/Art-Practice-and-Other-Activities> (cit. 25. 2. 2017).

<sup>320</sup> <http://entrancegallery.com/en/what-do-you-have-that-i-dont/> (cit. 28. 2. 2017).

<sup>321</sup> <http://janpfeiffer.info> (cit. 28. 2. 2017).

<sup>322</sup> Ján MANČUŠKA, *Hrnek, mohl/a bys souhlasit?*, kresba na stěně, Praha: Galerie NOD 2003.

<sup>323</sup> <http://www.artlist.cz/dila/4560/> (cit. 8. 2. 2018).

<sup>324</sup> Tomáš POSPISZYL, „Od věcí k jejich významu“, *Časopis Umělec*, 1. január 2004, <http://divus.cc/london/cs/article/jan-mancuska-from-things-to-their-meaning?printLayout=true> (cit. 12.3.2018).

*transformace*<sup>325</sup> v roku 2010. V rámci uvažovania o myšlienkových mapách ako o vizuálnych pomôckach, odhaľujúcich umelecko-filozofickú špekuláciu, je dôležité spomenúť umelcov Borisa Ondreičku (1969–) a Zbyňka Baladrána (1973–), ktorí sa obaja m.i. podieľali na vzniku tohto počinu. Keďže som sa *Atlasu transformace*, 2010 zbežne venovala v kapitole o lineárnych modeloch, rada by som sa venovala iným projektom týchto umelcov.

Už názov výstavy Zbyňka Baladrána *Kognitivní mapy* (2009)<sup>326</sup> indikuje obrat k procesom ľudskej mysle, ktorý sa autor pokúsil artikulovať na príkladoch dvoch vystavených videoinštalácií: *Asambláže proti esencím* (2009) a *Hranice autonomie* (2009). Citeľnú inšpiráciu filozofiou Gillesa Deleuza a alebo Manuela DeLandu potvrdzuje názov diela tejto výstavy s názvom *Asambláže proti esencím* (2009), ktorý je odkazom ku kapitole knihy Manuela DeLandu *A New Philosophy of Society: Assemblage Theory and Social Complexity* (2006). Videoinštalácia pozostáva z 10 papierových archov veľkosti A4, na ktoré je premietaná videokoláž komponovaná do mriežky, vymedzenej formátom papierov. Podľa autora ide o verziu „kozmozlogického modelu“, ktorého „[v]ýsledkom je asambláž zobrazení a map různých měřítek, které jako celek v každém okamžiku mění svoji povahu a výpověď“. Identita asambláže v různých úrovních a měřítkách je založena na singularitách jejích procesů.<sup>327</sup>

Druhou predstavenou „kognitívnu mapou“ je dielo *Hranice autonomie* (2009). Videoinštalácia pracujúca s modelom pomocou objektových metafor len čiastočne priznáva materialitu a objektovosť prvkov, s ktorými narába. Kreslená schéma zobrazená na videu pozostáva z 28 bodov na mape ľudskeho tela, ktoré sú postupne, pomocou ceruzky, prepojené do jedného bodu, toho istého fyzického bodu, do ktorého ústia šnúry slúchadiel, fyzicky ležiacich na zemi. Autor popisuje cieľ diela ako úvahu „o možnosti najít reprezentativní model, popisující subjektivní vnímání jednotlivců a společností jako celku.“<sup>328</sup> Premietaná kresba sa v kombinácii so slúchadlami, ktoré sú k nej pripojené pomocou káblov, stáva diagramom. Ten je priamo napojený na diváka až vo chvíli, keď si (divák) nasadí slúchadlá s hovoreným slovom, prehrávajúcim audiostopu nahovorenej klasickej knihy o politickom rozhodovaní Karla W. Deutscha, *Nervy vlády*, vydaného u nás v roku 1971.<sup>329</sup> Obe časti projektu *Kognitivní mapy* (2009) ambiciózne tematizujú nestály model kozmológie, ale i nemenej ambiciózny model myslenia jednotlivca. Okrem toho všetkého, ale tiež exemplifikujú prácu s médiom kognitívneho modelu ako intermediálnej, často materializovanej inštalácie, ktorej základom je koherentná vnútorná

---

<sup>325</sup> Zbyněk BALADRÁN – Vít HAVRÁNEK – Věra KREJČOVÁ, *Atlas transformace*, Praha: tranzit 2009.

<sup>326</sup> Vid': <https://artycok.tv/3927/zbynek-baladran-cognitive-maps> (cit. 2. 2. 2018).

<sup>327</sup> <http://www.zbynekbaladran.com/new/cs/2016/07/03/cognitive-maps/> (cit. 2. 2. 2018).

<sup>328</sup> *Ibid.*

<sup>329</sup> *Ibid.*

štruktúra, charakterizovateľná znakmi modelu ako som zadefinovala a stati 2.4.2, *objekt, umelosť, selektívnosť, idealizácia, explanatívnosť*.

Spočítané a podčiarknuté, o myšlienkových mapách ako o kognitívnych modeloch sa dá uvažovať aj ako o dielach intermediálneho charakteru, nesúcich charakteristiky modelu, ktoré sú tematicky orientované na zmyslové vnímanie, filozofické myslenie a mediálnu reflexiu. V českom a slovenskom umení sa vlna zámerného tematického a metaforického uchopovania kognitívnych modelov objavila na konci 9. a prelome 9. a 10. rokov. Aj keď sa dnes, v roku 2018 už nehovorí o tematickom zaujatí kogníciou v umení v tak širokej miere ako v prvej vlne, z umenia nevymizlo. Dá sa očakávať, že nevymizne ani v budúcnosti, keďže v súhlase s filozofom Alva Noë, štruktúra našich životov podlieha organizácii, ktorú môže priblížiť, vysvetliť a zviditeľniť jedine umelecká prax.<sup>330</sup> Zároveň záujem umelcov reflektuje dianie v kultúre, spoločnosti, politike a vede a tendencie naznačujú, že metaforické uchopovanie ľudskej i umelej inteligencie bude ešte dlho v centre záujmu.

Emancipovaný kognitívny model okrem veľkého záujmu umelcov o ľudskú myseľ a subjektivitu odhaľuje otvorený charakter kategórií, typický pre postkonceptuálne tendencie. Ak sa naozaj dostali do krízy klasické objektivistické kategórie, ktorých počiatok sa dá vystopovať k Aristotelovi, a ktorých vzostup v 20. storočí odobrila moderna, potom má kvázivedecký umelecký výskum nielen svoj interpretačný rámec, ale i opodstatnenie v tematizovaní ľudskej mysle pomocou kognitívnych modelov. Niektoré umelecké diela o procesoch ľudského myslenia referujú zámerne, iné zo samotnej podstaty umeleckej výpovede, závislej na subjekte, okolnostiach, telesnosti svojho tvorca i vlastnej materialite. Pri lineárnych a fyzických modeloch, ako ich popisovali predchádzajúce kapitoly, bola koncepčným a jednotiacim prvkom forma. Kognitívny model v umení môže prebrať podobu ktoréhokoľvek z nich.

---

<sup>330</sup> NOË, *Strange Tools*, s. 29.

### 3.3.3 Autorská poznámka č.3: *Nekonečno na přehradě* (2016)

Akcia *Nekonečno na přehradě* (2016) kombinuje ambíciu lineárneho modelu komunikovať všeobecné významy prostredníctvom zjednodušených tvarov s témou *kognície*, artikulovanej na modelovej situácii ľudskej mysle, ku ktorej dochádza pri snahe porozumieť vonkajšiemu svetu. Po formálnej stránke je dielo akciou, parafrázujúcou umenie akcie a landart, teda smery charakteristické pre obdobie 70. rokov. Pretože som chcela vzdať poctu avantgardnému umelcovi a konceptualistovi Daliborovi Chatrnému (1925–2012), jednou z troch fotografov, ktorí akciu dokumentovali bola pani Marie Kratochvílová (1946– ), obvyklá fotografka Chatrného akcií v prírode.

V sobotu 20. 8. 2016 sa stretla skupina dobrovoľníkov so zámerom vytvorenia symbolu nekonečna na hladine Brnianskej priehrady za pomoci vodných bicyklov. Proces prebiehal pod mojou telefonickou supervíziou z brehu a pod vedením „alfa vodného bicyklu“ priamo na hladine, ktorý bol nasledovaný ďalšími vodnými bicyklami, podobne ako húsatka nasledujú dospelú hus. Pôvodný plán vytvoriť na hladine formáciu ležatej osmičky sa nepodaril, a preto skupina pristúpila k jednoduchšiemu obrazcu – kruhu. Akcia bola dokumentovaná fotograficky z troch pozorovacích uhlov. Z pozície na brehu fotografkou Mariou Kratochvílovou a fotografom Petrom Antošom (1983– ). Skupina na vode sa zas okrem dobrovoľníkov skladala i z fotografky Evy Rybářovej (1991– ) a operátora „alfa vodného bicykla“ Ondřeja Homolu (1984– ). Mojou výhodou bolo, že som po celý čas stála na brehu a akciu koordinovala zo vzdialeného bodu, kompletne oddeleného od vznikajúceho kruhu. Spoločne s divákmi a okoloidúcimi som performance pozorovala z diaľky a pracovala s jej „big picture“ alebo modelom. Pohľad z brehu síce poskytoval komplexnú predstavu o tvare kruhu, človek však zostával v bezpečí na suchu. Z brehu sme nezažili to, čo zažil každý jeden účastník na vodnom bicykli. Nevideli sme časti kruhu zvnútra a nespojili sme si fyzickú námahu so snahou o vytvorenie dokonalého tvaru. Nemali sme obecnstvo.

Naopak skupina na vode síce možno nevidela vytvorený cieľ svojej snahy a namáhala sa akoby len pre lopotu, pravdou ale tiež je, že ľudia, ktorí participovali na zostavení kruhu, získali na malý moment „spoločný rytmus“. Chvilu sa mi zdalo, že medzi nimi došlo k typu komunikácie, ktorá nebola riadená centrálnou a verbálne. Možno by sa dala opísať ako pocit byť vo vnútri diania, alebo byť časťou celku. Musím povedať, že ani jednu z dvoch uvedených pozícií nepovažujem za nadradenú druhej. Výsledkom akcie bola totiž možnosť špecifikovať oba fundamentálne rozdielne pohľady na to, ako spracovávame skutočnosť. Na jednej strane pomyselného krajinného diagramu (tj. na brehu) stáli účastníci *uchopenia*, na strane druhej (tj. na hladine) šlapali na vodných bicykloch účastníci *vnorenia*.

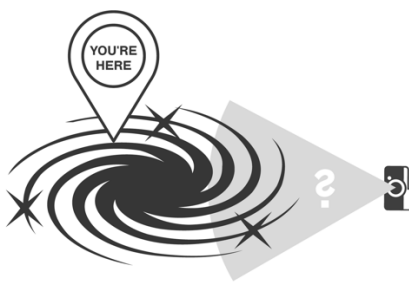
Napriek zovšeobecnenej abstrakcii zvolenej metafory *nekonečna* si myslím, že šlo o situáciu veľmi konkrétnu, naviazanú na telesné a komunikačné schopnosti a obmedzenia určitej

skupiny ľudí. Dalo by sa povedať, že sa na výslednom obraze podieľali všetci rovnakým dielom. Nie je však jasné, čo by sa podarilo inou formou komunikácie alebo s inou skupinou ľudí a za iného počasia na inom jazere. V jednom okamihu sa počas priebehu akcie *Nekonečno na priehrade* (2016) na chvíľu na hladine objavil kruh. Išlo o niekoľkokminútovú formáciu „ideálneho tvaru“ z pôvodne roztrúsených vodných bicyklov, ktorý sa počas ďalšej chvíle opäť premenil v entropiu. Existujú chvíle, v ktorých nečakané (náhodné alebo asociatívne) spojenia dostanú nové významy. Väčšinou sú charakterizované akcelerovanou *temporalitou* a tým pádom nedostatočne krátkou dobou trvania. Vytvárajú nové spojenia. Túžba po udržaní pocitu objavu, ktorý zo skúsenosti s nimi vyplýva, provokuje k ďalšej túžbe po neustálom pokroku.

Schéma, na ktorej bola celá formácia postavená, je interpretovateľná ako kognitívny model ľudského poznania. V druhej rovine sa dá tiež chápať ako metafora na nedokonalosť zmyslového zrkovného vnímania. Motívom tejto druhej roviny je poruchovosť a zradnosť optiky ľudského oka a z nej vyplývajúca náhodnosť, ku ktorej je odsúdená ľudská snaha rozumieť a komunikovať. Pri uchopovaní skutočnosti totiž pristupujeme k vonkajšiemu svetu vždy s určitou mierou znevýhodnenia. Naše vnímanie síce nie je bezchybné, ale je nastavené tak, aby sme svoju nedokonalosť prehliadali. Slovné spojenie „slepá škvrna“ poukazuje na fyzické optické nedostatky a používa sa vo význame niečoho, čo máme možno pred sebou, ale nevidíme to. Doslovný význam tohto slovného spojenia označuje miesto na sietnici oka, ktoré neobsahuje svetlomitlivé bunky. To má za následok stav, kedy človek nevníma určitú oblasť vo svojom zornom poli. Aj keď sa jedná o fenomén všeobecne známy, v skutočnosti ho nevieme senzorycky uchopiť, ani sa proti nemu nijako vyzbrojiť. Výsledkom je kontinuálny falošný pocit verného zobrazenia, z ktorého nejde vystúpiť. Slepú škvrnu nemôžeme vidieť a nezjavuje sa nám v podobe viditeľného čierneho fláku, ako by sa nám mohlo podľa názvu zdať. Veci nachádzajúce sa v slepom bode zorného poľa jednoducho miznú.

Keď vieme o svojej slabine a obmedzení, ale zároveň aj o tom, že toto obmedzenie vieme kompenzovať, možno by sa nám mohlo začať zdať, že dokážeme do určitej miery kompenzovať aj väčšie nedostatky našich zmyslov, a že niektoré prastaré pravdy dokážeme spochybniť. Prečo si väzni v Platónovej jaskyni nedokážu medzi sebou konštruktívne oznámiť to, čo skúmajú a podľa toho modelovať a predpovedať veci, ktoré nevidia? Ved' veda, filozofia i umenie dlhodobo robia to isté. Alebo prečo nedokážu slepí muži v legende, v ktorej sa všetci dotýkajú slona z iných pozícií, spojiť svoje vedomosti a pomocou modelov zložitých systémov dospieť k lepším záverom ako k totálnej nezhode? Ved' to je to, čo v skutočnosti robíme. Vytvárame modely jaskýň a slonov. Nie je trochu pokrytecké tvrdiť, že vieme, že nevieme, alebo že slepý nemôže učiť slepého, a pritom sa o to stále pokúšať? Nie je to o tom, že vidíme pohár skôr poloprázdny než poloplný? Každé vedecké meranie predsa počíta s chybou.

Metafora slepých mužov ohmatávajúcich slona sa podobá tomu, ako ľudská myseľ prijíma informácie a ako si buduje na tú ktorú oblasť čoraz presnejší názor prostredníctvom navrhovania stále nových a nových spresňujúcich modelov. Táto metafora je tiež podobná tomu, ako ľudské oko postupne (v mikrosekundách) buduje videný obraz. Filozof mysle Alva Noë (1964– ) hovorí, že „[v]idenie je v skutočnosti viac dotykom než znázorňovaním“<sup>331</sup> a nesúhlasí s väčšinovým názorom, že obraz pozorovaného objektu vzniká v našej mysli spôsobom, akoby ho naše oko vyfotografovalo a fotografiu uložilo do mozgu. V skutočnosti vraj síce videnie vzniká v mikročasoch, ktoré nie sme schopní vnímať, ale samotná činnosť videnia sa podobá skôr postupnému „ohmatávaniu“ než „fotografovaniu“ celistvých obrazov. Alva Noë uvádza, že „[s]cénu nepozorujeme celú naraz, v jedinom záblesku. Očami pohybujeme po scéne, podobne ako hmatom po fľaši. Tak ako pri dotyku, obsah vizuálnej skúsenosti nám nie je daný naraz. Pri dotyku obsah získavame pohybom ruky. Zmyslový obsah sa tvorí pomocou aktívneho pozorovania.“<sup>332</sup> Otázka toho, kedy dochádza k pospájaniu získaných informácií do pravdivého poznania, je podobná ako otázka perfektného dokonalého modelu. Ale je vôbec možné urobiť poriadok v chaos? Na populárnej fotografii s názvom *You are here* je zobrazená Mliečna dráha (viď schému na Obr. 4). Samo o sebe je úplne nemožné, aby bol tento výjav odfotený. Keďže sme vo vnútri Mliečnej dráhy, nemôžeme sa na ňu pozerieť zvonku. Je pravdepodobné, že šípka ukazuje na miesto vzdialené mnoho svetelných rokov. Ak cieľom tejto fotomontáže nie je presne informovať, ale vizuálne napodobovať vedecké poznatky, ktoré nie je možné fotograficky zachytiť (vraj podľa vzoru fotografie M31), tak sa začínam zaoberať otázkami: Kto túto fotografiu vydal? Prečo som fotografovi tak vzdialená, ale stále schopná rozumieť tomu, čo so mnou chce komunikovať? Nemal by autor vzdialený mnoho svetelných rokov komunikovať dávno budúcim alebo minulým jazykom? Na tieto otázky nemám racionálnu odpoveď.



Obr. 4

<sup>331</sup> NOË, *Strange Tools*, s. 73.

<sup>332</sup> *Ibid.*, s. 73.



### 3.4 Imerzívný model

*Imerzívný*<sup>333</sup> *model*, je a/ zjednodušená alebo fiktívna alternatívna verzia reality alebo jej časti, vymedzená priestorom, do ktorého sa dá fyzicky vstúpiť; b/ typ iluzívneho inscenovaného fotografického obrazu alebo 3D počítačovej vizualizácie, ktorý imerzívnym spôsobom zobrazuje pohľad do umelo vytvoreného zjednodušeného priestoru v podobe 3D modelov alebo materiálových diorám.

*Anotácia:* Odkedy sa výstava legitimizovala ako autonómne umelecké médium je *imerzia* neodmysliteľným fenoménom spojeným s modelmi v umení. Emancipovaný imerzívný model vychádza zo scénografie a rozdeľuje imerziu na neiluzívnu a iluzívnu. Neiluzívny imerzívný model definuje architektonicky priestor expozície, a to prostredníctvom emancipovaných foriem výstavnej architektúry, pre ktoré používam termín *architektony* a tiež stratégiou tvorby „výstavy vo výstave“, ohraňenej protoarchitektonickou schémou, ktorú označujem ako *parapavilón*. Iluzívne, imerzívné modely sú „nadstavbou“ ponímania priestoru galérie ako kognitívneho modelu. Prostredníctvom reálnej alebo virtuálnej dokumentácie (fiktívneho) priestoru tematizujú význam a úskalia ilúzie v súčasnej spoločnosti poznačenej masívnou virtualizáciou.

*Kľúčové slová:* architektony, ilúzia, imerzia, parapavilóny, svet vo svete, výstava ako médium.

Výstavu ako celok zvyčajne tvorí okrem umeleckých diel aj architektonická dispozícia priestoru galérie, architektúra a mobiliár výstavy, inštitucionálne zázemie, sprievodný program, tlačoviny, kurátorská koncepcia, sprievodný text, propagácia a ďalšie prvky. Všetky sú zvyčajne koordinované jednotnou ideou a dokopy tvoria druh výpovede či symbolickej reprezentácie. Koordinácia tejto koncepcie je zvyčajne priradená role kurátora, často sa ale stretávame i s prípadmi, kedy je výstava ponímaná ako legitímne umelecké médium a umelec si „žiada“ i (seba)kurátorskú autonómiu. Prirodzenosť, s akou si umelci volia za svoje médium výstavu, je dôkazom zavŕšenia procesu etablovania inštalácie ako umeleckého prostriedku, ale i rozvoja kreativity a presadzovania si individuality v kurátorstve. Počiatky uchopovania výstavy ako umeleckého média sa pripisujú nástupu „vzťahovej estetiky“, ako ju popísal teoretik Nicolas Bourriaud (1965–)<sup>334</sup> a umelci ako Liam Gillick (1964–), Goshka Macuga (1967–), Philippe Parreno (1964–), Walid Raad (1967–), Jeremy Deller (1966–) alebo Rikrit Tiravanija (1961–),

---

<sup>333</sup> Slovo *imerzia* znamená „ponorenie alebo vnorenie“ (sa) do určitého fyzického prostredia, doslovne do vody, prenesene do galerijného prostredia, viac alebo menej iluzívnej inštalácie; vo virtuálnej realite je to pocit fyzickej prítomnosti v nefyzickom svete.

<sup>334</sup> Nicolas BURRIAUD, Relational Aesthetics, Paríž: Les Presses de réel 2002.

ktorí výstavu v 90. rokoch považovali za svoj základný prostriedok umeleckého prejavu a používali ju s účelom upozorňovať na problémy každodenného života. Okrem transformovania galerijného priestoru pre dočasné sociálne akcie, nastal simultánny návrat k muzeológii ako jednej z možných ciest umeleckej prezentácie a prenikanie výstavníckych techník z komerčnej mimo galerijnej a mimo múzejnej sféry do priestoru galérie. Poslednou a pre túto prácu asi najvýznamnejšou zmenou, ktorú chcem spomenúť, bol rozvoj totálnej inštalácie, ktorá do umeleckého diela zahrnula celý galerijný priestor aj s kustódmi s ambíciou vytvorenia pocitu úplného vnorenia (Roman Ondák, Pierre Huyghe).

Claire Bishop vo svojej publikácii *Radical Museology or What's 'Contemporary' in Museum of Contemporary Art?* (2013)<sup>335</sup> predkladá vo vzťahu k súčasnému múzeu dva modely súčasnosti: a/ prvý model je model *prezentizmu*: stav, ktorý považuje aktuálnu chvíľu za horizont a smer nášho uvažovania; b/ druhý model chápe súčasnosť ako dialektickú metódu a spolitizovaný projekt s radikálnejším vysvetlením dočasnosti, pre ktorý sú čas a hodnota najdôležitejšími kategóriami. Takáto „dialektická súčasnosť“ uprednostňuje spôsob, akým k dielu pristupujeme, pred tým, do akého obdobia alebo štýlu dielo môžeme zaradiť.<sup>336</sup> To má za následok zmenu uvažovania nielen o umení, ale i o múzeu súčasného umenia a jeho vzťahu k autonómii umenia inštalácie alebo inštalácie umenia. Bishop vo svojom uvažovaní o kontemporaneite nadväzuje na prístup Petra Osborna (1958– ) a Borisa Groysa (1947– ): „Pre oboch, Osborna i Groysa, bol na budúcnosť orientovaný modernizmus nahradený statickou a nudnou prítomnosťou,“<sup>337</sup> čo ďalej rozvíja takto: „Tieto diskurzívne prístupy spadajú do jednej z dvoch skupín: buď súčasnosť denotuje nehybnosť (napr. ako pokračovanie posthistorického uviaznutia postmoderny v mŕtvom bode) alebo reflektuje zlom medzi postmodernizmom a nastolením pluralitného, nespojitého vzťahu k súčasnosti.“<sup>338</sup>

O výstave ako o type reprezentácie uvažuje Donald Preziosi (1941– ). Aj keď sa tento autor vo svojom slávnom článku a knihe *Umenie dejín umenia* z roku 1998 primárne venuje historiografickej muzeológii, iste sa jeho navrhnutá teória dá interpretovať i pre kontext voľného umenia. Konkrétne sa vyjadruje takto: „...výstava ‚reprezentuje‘ viac-menej verne nejaký súbor mimomuzeologických záležitostí; akúsi ‚skutočnú‘ históriu, ktorá existuje v predstave pred jej zobrazením; pred jej *re*-prezentáciou vo výstavnom priestore.“<sup>339</sup> Pre prípad výstavy súčasného voľného umenia by sa hodilo zameniť ‚históriu‘ za ‚skutočnosť‘, jej určitý ‚priezor‘ alebo ‚výsek‘.

---

<sup>335</sup> BISHOP, Claire. *Radical Museology or, What's 'Contemporary' in Museums of Contemporary Art?*, Londýn: Koenig Books 2013.

<sup>336</sup> *Ibid.*, s. 6.

<sup>337</sup> *Ibid.*, s. 19.

<sup>338</sup> *Ibid.*, s. 19.

<sup>339</sup> Donald PREZIOSI, „Umenie dejín umenia“, in: Mária ORIŠKOVÁ (ed.), *Efekt múzea: predmety, praktiky, publikum. Antológia textov anglo-americkéj kritickej teórie múzea*, Bratislava: VŠVU 2006, s. 103.

Model je špecifickou formou symbolickej reprezentácie a uvažovať o výstave ako o modeli vystavanom na umeleckom pojatí alebo kurátorskej dispozícii je interpretácia, ktorá sa takmer ponúka. V takomto ponímaní by sme prvky výstavy vnímali ako útvary *objektového jazyka*. Problém je ale ten, že ak v muzeologickej prezentácii existujú ustálené formy čítania *objektového jazyka*, v umení sa vzťahujeme k (modernistickému) vývinu foriem vo vnútri média alebo neskoršiemu popretiu média, jeho dekonštrukcii a návratu. Kým, ako ďalej pokračuje Preziosi, „[m]úžeá skrátka zriadili vzorové modely na „čítanie“ objektov ako stôp, reprezentácií, reflexií a zástupcov jednotlivcov, skupín, národov, rás a ich „histórií“,“<sup>340</sup> sa „čítanie“ diel voľného umenia podriadiť iným vzorom a kontextom.

Ak médium výstavy prijmeme ako nový spôsob prístupu ponímania umeleckého diela, nutne musíme začať vnímať inak i prístup k hmotnému artefaktu. Kým sa napr. land art alebo akčné umenie odtrhli od klasického vnímania „artefaktu v galérii“, výstava ako médium tento vzťah problematizuje. Do výstavy, ako do diela totiž fyzicky vstupujeme, a preto považujem za potrebné sa v poslednej kapitole venovať imerzii. Slovo imerzia znamená „ponorenie sa alebo vnorenie sa“ do určitého fyzického prostredia, doslovne do vody. V prípade uvažovania o výstave ako o médiu a poťažmo aj o role iluzívneho vnorenia, imerzia prenesene znamená ponorenie alebo vnorenie sa do galerijného prostredia pomocou viac alebo menej iluzívnej inštalácie. Imerzia vo virtuálnej realite sa dá zas chápať ako pocit fyzickej prítomnosti v nefyzickom svete.

Nasledujúce štyri časti kapitoly sa sústreďujú na to, akými prostriedkami, a s akými motiváciami budujú umelci imerzívne projekty. Kapitola zvažuje 4 relevantné spôsoby vytvárania imerzií ako modelov, ktorých rámcom je buď médium výstavy alebo fyzický priestor galérie, či z neho vyplývajúce virtuálne 3D prostredie. Z neiluzívnych imerzií ide o nasledujúce prípady: výstava alebo umelecké dielo chápané ako platforma pre vybudovanie vizualizácie komplexného pohľadu na svet, výstavná architektúra použitá na vymedzenie tvarovej modelovej situácie, pôsobiacej fyzickou neiluzívnou imerziou na divákov zmysly alebo architektúra výstavy, ktorá je sama umeleckým dielom, ale pohlcuje ďalšie umelecké diela. Kapitola tiež rozoberá iluzívne imerzívne modely z hľadiska totálnej fyzickej ilúzie realizovanej v priestore galérie a nakoniec sa dotýka témy modelových virtuálnych imerzií, vznikajúcich prostredníctvom 3D modelovania.

### 3.4.1 Výstava ako model sveta

Ak umelec poníma výstavu ako svoje médium, nadväzuje na muzeálne a kurátorské výrazové prostriedky, ako i na výrazové prostriedky umenia inštalácie, ktoré implicitne otvárajú

---

<sup>340</sup> PREZIOSI, Umenie dejín umenia, s. 105.

problematiku divadelnosti a vnemovej skúsenosti. Vplyvy na vývin inštalácie totiž okrem nadväznosti na klasickú muzeológiu a kurátorstvo zahŕňajú divadlo, architektúru, kinematografiu, scénografiu, filmový design a umelecké médiá ako performance, sochárstvo, land art alebo i maliarstvo.<sup>341</sup> Claire Bishop tiež uvádza, že kým niektoré inštalácie ponárajú diváka do sveta fikcie podobnej filmu alebo divadlu, iné ponúkajú holé minimum vizuálnych a zmyslových stimulov.<sup>342</sup> Ak máme o médiu výstavy hovoriť ako o modele, inštalácie toho druhu, ktorý nie je sensoricky bohatý, môžeme ho považovať za kognitívny model. Iný typ *modelovosti* predpokladajú imerzívne inštalácie, ponúkajúce alternatívne fikčné svety. Claire Bishop takýto druh inštalácie opisuje na príklade teórie Ilju Kabakova (1933– ), ktorú formuloval v práci *On The Total Installation* (2003).<sup>343</sup> Ako Bishop uvádza vo svojej kritickej histórii inštalácie *Installation Art. A Critical History* (2005),<sup>344</sup> ktorú prvýkrát vydala v roku 2005, stojí za to Kabakovove argumenty priniesť znovu do centra pozornosti, pretože pregnantným spôsobom artikulujú názor prevládajúci od 60. rokov dodnes. Inštalácia je podľa tohto názoru posledným trendom a zároveň formou zahŕňajúcou predchádzajúce primárne umelecké kategórie (konkrétne fresku, ikony a maľbu). Každá zo zmienených kategórií existuje za účelom podávania správy o svete – za účelom toho, aby bola „modelom sveta“. Inštalácia ako celok by mala byť kategóriou, ktorá zjednocuje tieto *inštancie*, či ako píše Kabakov „scény snov“, do „kaleidoskopu nespočetných obrazov“, teda i „modelov sveta.“<sup>345</sup>

Otázkou je, ako sa legitimizované uchopovanie média výstavy ako špecifickej postkonceptuálnej nadstavby média inštalácie odzrkadlilo na umení nášho kontextu, ktoré bolo po nežnej revolúcii poznačené radikálnymi zmenami, komercializáciou, ale i hmotným nedostatkom. Odpoveď by mohla ležať v téme vytvárania ucelených verzií modelov sveta v prostredí galérie. V roku 2005 vytvorili umelci Stano Filko (1937–2015), Ján Mančuška (1972–2011) a Boris Ondreička (1969– ) v úzkej spolupráci s kurátorom Marekom Pokorným (1963– ) pre 51. Benátske Bienále spoločný projekt s názvom *Model sveta. Quadrophonia*. Každý zo štyroch zúčastnených do inštalácie dodal svoj príspevok k predstave o svete – svoj model sveta. Výsledkom bolo zamrazenie určitej fázy diskusie zhrňujúcej „názorovú“ rôznorodosť predstavených príspevkov. K výstave vyšiel kurátorský text formou manifestu napísaný Marekom Pokorným a podpísaný všetkými štyrmi zúčastnenými participantmi. Priznávajú sa k svojmu pochopeniu termínu model<sup>346</sup>

<sup>341</sup> Claire BISHOP, *Installation Art. A Critical History*, Londýn: Tate Publishing 2005, s.8.

<sup>342</sup> *Ibid.*, s.8.

<sup>343</sup> Vid' Emilia KABAKOV – Ilya KABAKOV, *On The Total Installation*, Berlin: Kerber Verlag 2008. Ako umelca Kabakova poznáme hlavne vďaka inštalácii *The Man Who Flew Into Space from His Apartment* (1985).

<sup>344</sup> BISHOP, *Installation Art*, s. 8.

<sup>345</sup> *Ibid.*, s. 8-17.

<sup>346</sup> Termín model vďaka svojej mnohoznačnosti láka k neustálym autorským rekonštitúciám, ktoré na rozdiel od konzistentných teórií matematických a štatistických modelov nemajú jasno v tom, čo model je a často

a k dočasnému zbaveniu sa individuálnej autorskej identity v prospech výstavy, ktorú chápu ako celok. Ich model sa skladal z jednotlivých prvkov formálne zodpovedajúcich uceleným umeleckým artefaktom, pričom každý z nich bol nosičom konceptuálneho významu, stojaceho na pomedzí semiotickej jednotky a filozofickej až kozmologickej metafory.

Musím podotknúť, že predložený manifest je v určitých bodoch protichodný s definíciou modelu, ku ktorej som na konci historického exkurzu dospela ja a približuje sa skôr celostnému pojatiu kognitívneho modelu, čím dokladá emancipáciu aj na tejto úrovni chápania modelu. Autori sa vymedzujú voči modelu chápanému ako prenosnej schémy schopnej symbolicky komunikovať čiastkové významy v prospech idealistického a utopického pokusu uchopiť svet v celej jeho šírke. Z manifestu citujem:

Model komunikuje celek sveta, nikoli jednotlivé informácie, čož je cieľom schématu či vzorca. Model je neprenosný. Určujú ho čas vzniku a miesto jeho realizácie. Jindy a jinde by musel byť vytvorený znovu zcela od začiatku, vypadal by jinak, i když by se neměnil jeho smysl. Model není realita, model není celý svět, ale jejich komprimovaná a řízená analogie. ... Náš model světa je takovou permanentní manifestací kontinuálně se skládajícího a rozkládajícího světa. Je to utopický/nemyslitelný pokus dát nekonečné množství dějů, významů a možností do srozumitelných vztahů.<sup>347</sup>

Pomenovanie tejto výstavy *modelom* sa do veľkej miery môže zdať máťúce, pretože vyzdvihuje charakteristiky protirečiace teoretickému modelu, z ktorého koncepcia projektu ako modelu vychádza. Nie som si celkom istá, či ale zámerné protirečenie naplnilo plány autorov. Protichodná interpretácia ale dobre ilustruje povahu fúzneho prístupu jednotiaceho vplyvy konceptuálneho československého dedičstva, politických, sociálnych a ekonomických zmien, súdobých umeleckých trendov a určitej nemožnosti pochopenia a komunikácie ako mysleného završenia technokratických tendencií. Zároveň toto protirečenie nie je ničím iným ako emancipovaním ďalšej modelovej formy. Vychádza síce z teórie modelu, v umeleckom kontexte sa ale musí podriaďovať zámerom autorov, ktorí prostredníctvom narúšania štruktúry vytvárajú metaforu, akú by „suchá“ modelová redukcia nedokázala vyvolať.<sup>348</sup>

---

si odporujú.

<sup>347</sup> Stano FILKO – Ján MANČUŠKA – Boris ONDREIČKA – Marek POKORNÝ, Model sveta. Quadrophony (kat. výstavy), Benátky: 51. Benátske Bienále 2005, s. 5-6.

<sup>348</sup> Generačne stál projekt niekde na hranici konceptuálneho a postkonceptuálneho a do budúcnosti naznačil určitý trend spoločných výstav generácie konceptualistov so svojimi nasledovníkmi. Z nedávnych výstav patriacich k tejto tendencii môžem spomenúť napr. retrospektívu Jiřího Kovandu - *Třetí mysl. Jiří Kovanda a (ne)možnost spolupráce*, 2016-2017, realizovanú v Národní Galerii v Prahe alebo „spätnú“ posmrtnú spoluprácu Barbory Klímovej, Filipa Cenka a prizvaných hostí s Daliborom Chatrným v roku 2018 v Dome umění města Brna. Oba tieto projekty mali charakter istého prihlásenia sa ku konceptuálnemu dedičstvu ako k veľkému vzoru, z ktorého súčasné české a slovenské umenie neustále čerpá.

V nadväznosti na dedičstvo našich (hlavne slovenských) konceptualistov sa dá manifestácia výstavy ako modelu sveta interpretovať aj cez pokus o vlastnú teóriu kozmologického modelu. To, že kozmologický model ako téma v našom postkonceptuálnom umení pretrváva, potvrdzuje systematický záujem Pavly Scerankovej (1980–), demonštrovaný prácami *Souhvězdí* (2013), ktorá bola realizovaná v Atriu Pražákovho paláca MG v Brně a *Zrážka galaxií* (2014), realizovaná vo Fait Gallery MEM taktiež v Brne. Obe práce majú spoločnú nielen kozmologickú tematiku, ale i formálnu štruktúru už viackrát spomínaného „drôteného“ modelu pripomínajúceho fyzický model vesmíru<sup>349</sup> nazväčšovaný do takej mierky, aby doň mohol človek bez problémov vstúpiť. „Filkovský“ kozmologický systém sa objavuje aj v tvorbe Martina Vongreja (1986–), ktorý všetky svoje diela a výstavy koncipuje ako spleť vzťahy doslova zrkadliace zmnožovanie súvislostí do jedného veľkého totálneho prepojenia. Vizuálna aj obsahová tautológia bola najevidentnejšia na výstave pod názvom „2014“ (2014) v Moravskej galerii v Brně.

Iný spôsob uchopovania výstavy ako priestoru pre obsiahnutie idey celého sveta použil Václav Magid (1979–) vo výstave *Souřadnice* (2013) v Atriu Moravské galerie v Brně, v ktorej sa pokúsil o rekonštrukciu strateného sveta, miesta podobného bájnemu Atlantíde a rekonštruovaného podľa dochovaných dobových propagačných materiálov, ktoré boli ako „osveta“ alebo „dokumentácia“ prezentované vo svojej dobe ako pravdivé. Výstava podáva na základe týchto „zlomkov“ správu o nezrealizovanej alternatívnej minulej budúcnosti, ktorá sa z nástroja manipulácie posunula do podoby verzie sveta podobnej mýtu či báji.<sup>350</sup>

V jednoznačne zadaní práci *Modely vesmíru* z roku 2009<sup>351</sup> pracuje Zbyněk Baladrán v médiu videoeseje s konceptom prehlásenia výstavy za kozmologický model. Z transkriptu sa dozvieme, že „výstava ako model vesmíru“ môže mať nasledujúce metaforické podoby: môže byť spoločnosťou, ústavou, mozgom, procesom myslenia, knižnicou, knihou, matematickou úlohou, strojom, záhradou, ľudským telom, divadelnou hrou, archeologickým poľom, slovníkom, mestom alebo príbehom.<sup>352</sup> Anežka Bartlová (1988–) a Martin Vrba (1987–) o práci Zbyňka Baladrána uvádzajú: „Modelování a způsob myšlení i artikulace toho podstatného skrz marginální jevy je pro Baladrána spíš pracovním nástrojem než cílem.“<sup>353</sup> Ak pripustíme, že

---

<sup>349</sup> Azda najznámejšou inšpiráciou by mohol byť renesančný model sveta popísaný v knihe *Mysterium Cosmographicum* (1596) nemeckého matematika, astronóma a astrológa Johanna Keplera (1571-1630), ktorý názorne ukazuje model ako prostriedok poznávania a zároveň ilustruje priestupnosť medzi fyzickou realizáciou modelu a jeho technickým náčrtom.

<sup>350</sup> Yvona FERENCOVÁ, *Václav Magid. Souřadnice* (tlačová správa), Brno: Moravská galerie v Brně 2013, <http://artalk.cz/2012/11/19/tz-vaclav-magid-3/> (cit. 10. 5. 2018).

<sup>351</sup> <http://www.zbynekbaladrán.com/new/cs/2016/07/03/modely-vesmiru/> (cit. 17. 4. 2018).

<sup>352</sup> *Ibid.*

<sup>353</sup> Anežka BARTLOVÁ – Martin VRBA, „Multilog se Zbyňkem Baladránem“, *Flash Art CZ / SK*, roč. 13, 2018, č.47, s. 34.

napriek explicitnému názvu diela, ktoré samo seba manifestuje ako model, leží autorský záujem inde, pravdepodobne to bude v hromadení a v koncepte mnohosti volieb a ciest, prostredníctvom ktorých je možné dopracovať sa k poznaniu. Rozmýšľanie nad nekonečným množstvom možností modelov sveta nás navracia k výstave *Model sveta. Quadrophonia* (2005), ako i k počiatočnej úvahe Ilju Kabakova nad totálnou inštaláciou ako „kaleidoskopom nespočetných obrazov“<sup>354</sup> Čriepky tejto kaleidoskopickkej koláže môžeme nájsť v každom z diel, ktoré prispeli do tohto panoptika modelov. Priestor umeleckého kontextu ponúka demokraciu medzi jednotlivými verziami osobných názorov na to, čo je a môže byť modelom sveta. Z toho vyplývajúca autonómia ale nie je samospasná. Každý emancipovaný model je totiž o niečo z pôvodnej modelovej formy ochudobnený, čím trpí predovšetkým možnosť správneho „prekladu“. Zvýrazňuje sa s tým frustrácia nad nemožnosťou komunikovať. Završením týchto úvah môže byť apelovanie Zbyňka Baladrána: „Potřebujeme být náležitě reprezentováni a k tomu potřebujeme překlad. Dobrý překlad, to je první krok k uznání. Nestačí nám blahosklonnost ostatních.“<sup>355</sup>

### 3.4.2 Architektury a parapavilóny

Výstavná architektúra alebo tematizovaný fyzický priestor galérie síce nutne neponúka iluzívnu imerziu, môžeme ale o nej hovoriť ako o type (aj senzorického) vnorenia, do ktorého sa dostávame prostredníctvom vymedzenia a zámerného alternovania galerijného priestoru. Tieto zásahy sa dajú interpretovať ako druh architektonickej fikcie alebo disutópie, ale aj ako pracovný architektonický model v mierke 1:1. Na rozdiel od vnímania dvojrozmerného obrazu, ako hovoria Nelson Goodman (1906–1998) a Catherine Elginová (1948–), je senzorické vnímanie architektúry (a i súčasného umenia) viac než podstatným pre jeho interpretáciu:

Obráz může být vnímán celý najednou, přestože jeho percepce vyžaduje syntetizování výsledků našeho prohlížení, ale budovu si musíme poskládat z různorodé směsice vizuálních a kinestetických prožitků: pohledů z rozdílných vzdáleností a úhlů, obhlídek interiéru, šplhání po schodech a natahování krku, fotografií, miniaturách modelů, nákrešů, plánů či jejího praktického užívání.<sup>356</sup>

Vedomé prijatie výstavnej architektúry ako typu imerzívneho modelu môže prostredníctvom zvýraznenia niektorých jeho vlastností metaforicky poukazovať na nedostatočnosť, povrchovosť a vyprázdnenosť konkrétneho galerijného prostredia a v širšom zmysle i ľudských alebo

<sup>354</sup> BISHOP, *Installation Art. A Critical History*, s. 8-17.

<sup>355</sup> BARTLOVÁ – VRBA, *Multilog se Zbyňkem Baladránem*, s. 34.

<sup>356</sup> GOODMAN –ELGINOVÁ, *Nové pojetí filozofie a dalších umění a věd*, s. 69-70.

spoločenských hodnôt. Pomenúva to Jan Zálešák (1979– ), keď v tlačovej správe k výstave Jana Fabiána z roku 2010 uvádza: „Model je na jednu stranu niečím zcela skutočným, zároveň je to však skutočnosť „slabá“, pouze jakýsi předskokan reality, která by v ideálním případě měla následovat.“<sup>357</sup> Autor Jan Fabián (1978– ) v spomenutej výstave reagoval na funkčné obmedzenia konkrétneho priestoru Galérie mladých v Brne ich fyzickým obalením do kartónových krabíc za vzniku výsledného modelu či kulisy. Metaforicky by sme tento krok mohli charakterizovať ako gesto inštitucionálnej kritiky brnianskej a prípadne českej galerijnej scény na zlome 0. a 10. rokov, stále bojujúcej s „permanentnou provizórnosťou“ a podliehajúcej „neustálemu procesu „rekonštrukcie“ a záplatovania.“<sup>358</sup> Ani formálna hrubosť materiálového spracovania nebola v tomto období ničím neštandardným a iste súhlasne reflektovala samotnú neexistenciu umeleckého trhu a deficit financovania kultúrnej sféry. Kritický podtext tohto konkrétneho diela podporil i pragmatický názov projektu – *Modelové situace* (2010). Premenu reálneho priestoru na „model“ Fabián pregnantne vystihol esenciu vtedajšieho prúdu intervencií do galerijného priestoru, pre ktoré je charakteristická interpretačná dvojznačnosť zameraná jednak na galériu ako na inštitúciu a jej konkrétne problémy v daných podmienkach a jednak na skúmanie možností média výstavy artikulovať abstraktnú ideu *priestoru* ako takého, vrátane jeho metaforických prenesených významov.

Za pionierske dielo naznačenej línie architektonických intervencií do galerijného priestoru<sup>359</sup> považujem dielo Jiřího Příhodu (1966– ) *Scéna pro raně gotickou kapli* (1994),<sup>360</sup> v ktorom podobnou metódou premenil reálne miesto na „model“ prostredníctvom úpravy stien gotického interiéru Galérie mesta Prahy v Domě u kamenného Zvonu tak, aby pripomínali polystyrénový model alebo kašírovanú kulisu. V súlade so zmienenou dvojitosťou, týmto zásahom upozornil na konkrétnu architektúru miesta so svojou históriou i svojimi obmedzeniami a na druhej strane na galériu ako rámec podávaného umeleckého názoru. V rozhovore s Teréziou Nekvindovou (1980–) Jiří Příhoda o inštalácii povedal:

Poprvé jsem si definoval věci, ve kterých jsem pak v devadesátých letech pokračoval – falešná konstrukce, divadelní pozadí atd. Když jsem byl poprvé v Las Vegas, zažil jsem šok. Vše, co tam je

<sup>357</sup> Jan ZÁLEŠÁK, *Jan Fabián. Modelové situace* (kurátorský text), Brno: Galerie TIC 2010, <https://galerie-tic.cz/autor/jan-fabian/> (cit. 18. 3. 2018).

<sup>358</sup> *Ibid.*

<sup>359</sup> Paralelným smerom k tomu, ktorým umelci reagovali na architektúru pomocou fyzicky zjednodušenej verzie obydli a zároveň ďalším obľúbeným motívom, je tematizovanie pamäte prostredníctvom ohraničovania a výstavby fiktívneho modelu interiéru. Tomuto smeru sa bližšie venujem v kapitole o 3.2 *Fyzický model*. Zároveň táto línia pravdepodobne nadväzuje na skoršie iluzívne projekty meniace galerijný priestor pomocou iluzívnych hier a deformácií (ako napr. Roman Ondák v Turbine Hall, Jiří Příhoda v Galérii Václava Špály alebo na Bienále mladého umění Zvon I.). Týmto projektom sa podrobnejšie venujem v poslednej časti tejto kapitoly.

<sup>360</sup> <http://www.jiriprihoda.cz/cz/scena/> (cit. 12. 3. 2018).



postaveno, něco předstírá, zatímco my tu máme většinou vše původní. U Kamenného zvonu je raně gotická kaple, obklopená dvěma bílými místnostmi, tak mě napadlo, proč vlastně princip Las Vegas neobrátit. To jest předstírat, že někdo rozpracovaný model kaple vybrousil z polystyrénu. Docela fungoval, lidi škrabali omítku a ptali se, jestli je to originální. Byla to první věc od akcí v lese, kde jsem se vyjádřil k danému prostředí. Šlo o zproblematizování reality, zpochybnění autenticity prostoru.<sup>361</sup>

Pre porovnanie by som chcela uviesť ďalšie dielo Jiřího Příhodu *Blíže k ulici* (1998), realizovaného v galérii Václava Špálu, kde na „modelovost“ galerijného priestoru upozornil priestorovou deformáciou. Prostredníctvom tejto operácie akoby „stlačil pôdorys“ galérie tak, aby zadná stena fungovala na princípe dvojitého dna kufríka na pašovanie. Predná časť interiéru bola viditeľná a cez výkladné steny z ulice vyzerala ako *galéria*. V skutočnosti šlo ale len o iluzívne aranžovanie prázdneho galerijného priestoru. Priestorovo zdeformovaná kópia ponúkala divákovi len 35% hĺbky a 83% šírky.<sup>362</sup> Reálna galéria sa vlastne „diala“ až za touto falošnou stenou.

Záujem o „modelovost“ galerijného priestoru ako o tému u umelcov neutíchol. Ako príklad uvediem prácu Romana Ondáka (1966) *It Will All Turnout Right* z rokov 2005–2006, ktorú predstavil v Tate Modern v lete 2006. Londýnska galéria Tate Modern, tak ako iné veľké inštitúcie podobného typu, ponúka viaceré výstavné priestory. To umelec využil a v rámci inštitúcie pomyselne presunul ikonický priestor Turbine Hall do Level 2 Gallery. Model interiéru bol realizovaný v zmenšenej mierke a bol 15m dlhý, 3,6m vysoký a 2,5m široký.<sup>363</sup>

Tento druh tvorivého členenia architektonického priestoru galérie ukázal pomerne radikálne a jednoznačné reakcie na priestor a na predpoklad určitého momentu prekvapenia, vznikajúceho na základe vytvorenia spektaklu, ktorý je nezávislý na „zasvätenosti“ do dejín umenia. V jeho ďalších, väčšinou neskorších prácach, ktoré sa tejto téme venujú, môžeme vypozerovať isté zjemnenie, hlbší vnor do témy historickej role galérie, záujem o „vnemový príjem“ umenia divákmi, povahu reprezentácie atď. V týchto prácach som pritom vypozerovala dva hraničné póly. Prvým je pokračovanie v práci s hmotou priestoru galérie a galerijného mobiliáru spejúce k emancipovanému sochárskemu prejavu, ktorý po vzore Kazimíra Maleviča (ako priznanej inšpirácie) súhrnne považujem za *architektony*. Na pomyselnnej osi je protipólom takéhoto prístupu reálny výstavný pavilón bezpríznakovej múzejnej inštalácie umelcami pretvorený, zhora i zdola, *parapavilón*.<sup>364</sup>

---

<sup>361</sup> Terezie NEKVINDOVÁ, „Červí dírou do neznáma. Rozhovor s Jiřím Příhodou“, *Stavba*, 2008, č. 4, s. 13-15, <http://vvp.avu.cz/pub/att/autori/48/17.pdf> (cit. 16. 5. 2018).

<sup>362</sup> <http://www.jiriprihoda.cz/cz/blize-k-ulici/> (cit. 22. 5. 2018).

<sup>363</sup> <http://www.tate.org.uk/whats-on/tate-modern/exhibition/level-2-gallery-roman-ondak> (cit. 22. 5. 2018).

<sup>364</sup> Termín pochádza o kurátorky 54. benátskeho bienále Bice Curiger (1848 –). Viď <http://www.tate.org.uk/context-comment/blogs/bice-curigers-venice-biennale> (cit. 22. 5. 2018).

Oba prístupy cez metaforu modelu problematizujú aspekty galerijnej prevádzky. Problematická úloha múzea sa v dobe transformácie vyhrotila. Vyústila do prehodnocovania vzorov z lokálnej minulosti, absentujúcej kritiku modernizmu, ale aj do preberania celosvetového trendu postmoderny. Aby som sa dostala bližšie k atmosfére, ktorá podnietila vývin galerijných intervencií a vznik foriem *architektonu* a *parapavilónu*, je na mieste uchopovať obdobie od 0. rokov v širšom spektre celospoločenských pohybov. Neuchopiteľnosť vtedajšej súčasnosti a pluralitná heterogénna spoločnosť paradoxne podnecovali neustále pokusy o sebazadefinovanie. V roku 2002 položila niekdajšia riaditeľka Moravskej galérie v Brně Kaliopi Chamonikola (1954–) otázku, nakoľko platná zostáva idea múzea z 19. storočia.<sup>365</sup> Súdim, že ju kládla v dobe predznamenujúcej zmeny a otvárajúcej sa novým možnostiam. Citujem: „Protože se dnes již nemůžeme sjednotit na společné představě dějin umění, které bychom bez problémů mohli vystavovat v muzeích, věrohodní můžeme zůstat pouze v tom, že se otevřeme nejružnějším tendencím.“<sup>366</sup> Naopak v roku 2013, teda o desať rokov neskôr, v tlačovej správe k výstave *Vzpomínky na budoucnost II*, kurátor výstavy Jan Zálešák už rekapituluje vývin umenia, reagujúceho na tzv. historiografický obrat, teda silne nostalgický obrat pozornosti umelcov k minulosti s očividnou koncentráciou na vizuálne kvality avantgárd 20. storočia.<sup>367</sup> Názvy tejto tendencie sa mierne rôznili: umenie po historiografickom obrate (Dieter Roelstraete), druhá moderna (Václav Bělohradský), modernológia (Karel Císař). Pojem *historiografic turn* alebo historiografický obrat zas pochádza z článku Dietera Roelstraeta (1972–) v 6. čísle magazínu *e-flux* z roku 2009.<sup>368</sup> Charakter doby je možno jedným z vodidiel k rozlúšteniu motívácií umelcov z prelomu 10. rokov obracať sa k „obrazovým istotám“ minulosti. Zastávam názor, že v prípade modernológie išlo o celosvetovo aplikovateľný pocit nostalgie, napriek tomu považujem naše lokálne špecifiká krajiny s akoby vynulovanou minulosťou za signifikantné.

Čo sa dialo medzi potrebou otvárania sa novým prúdom a vplyvom a zámerne „konzervačným“ otáčaním sa za minulosťou je popisované ako doba transformácie,<sup>369</sup> idúca od istoty k neistote a metaforicky možno aj od zdanlivého pocitu uväznenia k ešte klamlivejšiemu pocitu slobody. Opustenie socialistického modelu spoločnosti a vstup do plurality postmoderny majú určujúce miesto pri formovaní postoja našich umelcov, tak ako nakoniec aj celej populácie. Na príkladoch *architektonu* a *parapavilónu* skúsím bližšie poukázať na niektoré diela a momenty významné pre tieto druhy uchopovania galérie ako tvorivého i kritického média modelového

<sup>365</sup> Kaliopi CHAMONIKOLA, „Muzeum jako proměnlivá scéna“, in: Mária ORIŠKOVÁ – Carol DUNCAN (eds.), *Teória a prax múzea umenia*. Bratislava : Nadácia - Centrum súčasného umenia, 2002 s. 25-32.

<sup>366</sup> *Ibid.*, s. 32.

<sup>367</sup> Jan ZÁLEŠÁK, *Vzpomínky na budoucnost II* (kurátorský text), Brno: DUMB 2014, <http://artalk.cz/2013/11/20/tz-vzpominky-na-budoucnost-ii/> (cit. 11. 8. 2017).

<sup>368</sup> Dieter ROELSTRAETE, „After the historiographic Turn: Current Findings“, *e-flux.com*, 1. október 2010, [http://worker01.e-flux.com/pdf/article\\_60.pdf](http://worker01.e-flux.com/pdf/article_60.pdf) (cit. 1. 10. 2012).

<sup>369</sup> <http://www.monumenttotransformation.org/> (cit. 1. 10. 2012).

charakteru. Zároveň sa pokúsim ukázať, ako doba transformácie resp. z nej vychádzajúca nostalgia za minulosťou poznačili to, ako sa tieto modelové formy v umení manifestujú.

### 3.4.2.1 Architekton

Petr Rezek v práci *Architektonika a protoarchitektura* spomína príhodnosť použitia *architektonov* ako základnej priestorovej štruktúry pri usporadúvaní výstavného priestoru. Myslí pri tom formálne odvodeniny skulpturálnych makiet (modelov) Kazimíra Maleviča, na základe ktorých sa ustálil tento výraz ako súhrnný pre typ umeleckých objektov na hrane výstavnej architektúry a sochy. Samotný termín je gréckeho pôvodu a jeho význam sa dá hľadať na biblickom základe ako „staviteľ“ alebo „architekt“. <sup>370</sup> Rezek tvrdí, že vďaka minimalistickému vizuálnemu jazyku sú Malevičove architektony „vhodné jako základ expozice. Výstavnictví má přece vydat něco na obdiv, jako pozoruhodné, jako hodné obdivu a nemá strhávat pozornost na sebe.“ <sup>371</sup> Aj keď podľa Rezka je architekton vhodný ako výstavnícky modul kvôli tomu, že nepúta pozornosť, práve historizmus vizuality a modernistická čistota tvarov sú prvky, podľa ktorých architektony rozpoznáme, a ktoré na nich považujeme za atraktívne. Okrem historizmu majú architektony spoločné odkazy na archetypálne tvary architektúry, na istý sakrálny podtext a na hodnotenie antropocentrizmu prostredníctvom vzťahovania sa k človeku ako k štafáži.

Práce, ktoré zaradujem medzi *architektony* pracujú s historickým dedičstvom moderny a kriticky uchopujú utopickú víziu umenia, vyčisteného od sociálnej reality. Charakteristická je pre ne práca s hmotou v priestore v najmetaforickejšom zmysle slova, pracujú často s jemným zásahom, vyčisťovaním, zjednodušovaním idey výstavy a zväčšovaním geometrických kompozícií, ktoré máme „napozierané“ z diel abstraktného umenia. V nasledujúcej pasáži rozoberiem príklady niektorých architektonov, realizovaných v období rokov 2013 až 2015.

Prvým príkladom je práca Dominika Langa (1980– ) *Expanded Anxiety* z roku 2013, realizovaná v Secession vo Viedni, <sup>372</sup> postavená na prehodnocovaní roly kubizmu na formovaní súčasnej vizuality. Inštalácia reinterpretuje slávnú sochu Otta Gutfreunda (1889–1927) *Úzkosť* (1911–1912), ktorú autor „obrátené“ znovuvytvoril v priestoroch galérie, nachádzajúcej sa v podzemnom podlaží viedenského domu Secesie. Ako metódu použil zväčšenie formy, z ktorej sa mala táto socha odliat'. Divákovi tak umožnil do mysleného priestoru sochy vojsť a ocitnúť sa priamo v jej vnútri. Otočením vzťahov, jednoducho a priamo reagujúcich na vzťah diváka

---

<sup>370</sup> 1. Kor, 3:10 „Ja ako múdry staviteľ podľa milosti Bohom mi danej položil som základ, ale iný stavia na ňom; každý však nech si dáva pozor, ako naň stavia!“

<sup>371</sup> REZEK, *Architektonika a protoarchitektura*, s. 139.

<sup>372</sup> <https://www.secession.at/en/exhibition/dominik-lang-2/> (cit. 1. 5. 2018).

a umeleckého diela, posunul polemiku rozohranú Jiřím Příhodom na úroveň špecifickejších bodov problematiky. Súčasťou inštalácie bola deformácia interiéru prvej miestnosti po vzore rondokubistickej architektúry ako českého architektonického špecifika.

Iná práca Dominika Langa z toho istého roku, *Procházení zdí* (2013), ktorú realizoval v Domě umění v Českých Budějovicích, je orientovaná na širšie uchopovanie kategórie sochy a jej pozície v súčasnom umení s dôrazom na aspekty tejto kategórie, ktorými sú centrálna socha, scéna, maska a model. Kurátor výstavy Martin Mazanec vo svojom sprievodnom texte prízvukuje dôležitosť niektorých tematických motívov a predlôh k modelom diel pre Langovu prácu. Ide o témy inštitucionálnej kritiky, dobovosti, pamäte štýlu, sochárskeho procesu, matérie a hmoty priestoru, ktoré Lang dialogicky rozvíja s kultúrnou pamäťou a dejinami umenia 20. storočia. Zaujíma ho pritom hlavne kubizmus a suprematizmus.<sup>373</sup> V súvislosti so zdôrazňovaním falošnosti prostredníctvom odhaľovania povrchovosti modelových a scénografických foriem citujem úvahu Martina Mazanca:

Název Procházení zdí vede k popisnosti během pojmenování výstavy, ale i k úvahám o vzniku vizuální masky. Ta je příznačně odhalována například v dějinách moderní architektury, kdy představa ideálních prostorů založených na konkrétních materiálech a technologické funkčnosti je historiky dementována na ikonických modernistických stavbách, kde z fotografií stavebních prací odhalujeme, že zdání betonu v některých případech tvoří cihla překrytá sádkou a barevným nátěrem. Jedná se o klam, který lze ovšem vyložit i jako přiznanou scénografickou zkratku, masku, vedoucí k ulehčení vjemu na celek zamýšleného ideálního prostoru.<sup>374</sup>

Scénografická skratka, maska, idealizácia priestoru, ako i škrupina ako princíp týchto idealizovaných foriem, môžu odkazovať k spochybňovaniu modernistických princípov, ktoré sú takým lákadlom.

Ďalším príkladom architektonov sú rovnomenné objekty Matěja Smetanu (1980–) *Architektury 1* (2014) a *Architekton 2* (2015). Princíp povrchnosti a nepravosti v nich autor zosilňuje prostredníctvom artikulácie nemožného a nepoužiteľného schodiska v nadživotnej veľkosti. *Architekton 1*<sup>375</sup> bol realizovaný pre Cenu Oskára Čepana v Novej Synagóge v Žiline a *Architekton 2* (2014)<sup>376</sup> o rok neskôr ako súčasť autorovej samostatnej výstavy *Mechanik* (2015) v Galerii Svít v Prahe. Oba objekty kombinujú historizmus v podobe priamej inšpirácie suprematizmom s princípom matematicky presne zadefinovaného minimalistického objektu

---

<sup>373</sup> Martin MAZANEC, *Dominik Lang. Procházení zdí* (kurátorský text), Dům umění České Budějovice: 2013 České Budějovice, <http://dumumenicb.cz/vystava/dominik-lang-prochazeni-zdi/> (cit. 8. 5. 2018).

<sup>374</sup> *Ibid.*

<sup>375</sup> <http://admagazin.sk/art/dan-perjovschi-vybrane-spravy-v-zilinskej-novej-synagoge/> (cit. 18. 12. 2017).

<sup>376</sup> <http://www.matejsmetana.net/architekton-2> (cit. 12. 5. 2018).

v nadživotnej veľkosti, pre ktorý je, podľa autora, charakteristická predstava o „strukturování prostoru podle matematických pravidel.“<sup>377</sup> V *Architektone 1* dochádza k zdvojeniu modernistickej formy objektu s modernistickou formou budovy, v ktorej sa objekt nachádzal. Formálne totiž odkazuje k rytmizácii ako kompozičnému prvku použitému na budove žilinskej kunsthalle - neologickej synagógy od architekta Petra Behrensa (1868–1940). V spojení s kvázivedeckým prístupom a matematickou štruktúraciou schodiska (predmetu zobrazenia) vedie modernizmus s minimalizmom vyrovnaný boj. Eklektický prístup k historizmu ako žriedlu inšpirácie, obdivu a bezpečia môže dokladať aj otvorenosť k iným historickým interpretáciám. Ján Kralovič spomína napr. príbuznosť tvaroslovia diela egyptskej mastabe alebo i op-artu.<sup>378</sup>

*Architekton 2* (2015) naopak odsúva do úzadia význam historizmu a otvorene pomáha výstave odkrývať styčné body umeleckého a vedeckého bádania. Kvázivedecká umelecká prax je v Smetanovom prípade charakteristická dôslednosťou, logickou následnosťou a neúprosnou didaktikou, akoby protirečiacou umeleckej intuícii. Protirečí ale len naoko, pretože Smetana si intuitívne vyberá atraktívne vedecké objavy, ktoré by sme pravdepodobne našli v článkoch začínajúcich obligátnym „vedci zistili, že“... Následné objavy podrobuje účinkom umeleckej praxe a galerijnej prevádzky, čím stavia intuitívne voľby do nadradenej pozície. Poznámku si zaslúži podivuhodné narábanie práce s mierkou. Termín *nadživotný* v práci *Architekton 1*, ktorá je vysoká 3m, totiž nie je úplne presným prívlastkom. A to aj napriek tomu, že „schodisko“, ktoré je predmetom jeho zobrazenia, presahuje mierku človeka. V situácii, keď človek stojí vedľa schodiska, zastáva pozíciu štafáže. V skutočnosti však schodisko nie je ergonomicky jednoznačné, pretože výšku schodu má zhotovenú v štyroch rôznych variantoch. Voči človeku je malé, veľké, ale i akurát. Podľa Ottovho náučného slovníka:

Stařáž služí na vyobrazeních krajin, břehů mořských, interiérů a pod. postavy lidské nebo zvířecí přimalované na oživení obrazu, ale bez nároků na zvláštní pozornost a nemající divákovi se vtírat aniž rušití celkového dojmu malby. Dávnější malíři, nejvíce francouzští, často malovali do krajomalby neb architektury výjevy z bájesloví, z bible nebo z dějin, podle čehož pak obraz svůj pojmenovávali. Krajínáři a malíři architektur, hlavně nizozemští a italští dřívějších století, když jim záleželo na větší dokonalosti figur, dávali si je vmalovati od genristů, nebo dokonce i od malířů obrazů historických.<sup>379</sup>

---

<sup>377</sup> *Ibid.*

<sup>378</sup> Jan KRALOVIČ, „14461 znaků k ceně Oskára Čepana“, *artalk.cz*, <http://artalk.cz/2014/11/18/14-461-znakov-k-cene-oskara-cepana-2014-vratane-medzier/> (cit. 4. 3. 2017).

<sup>379</sup> František MELICHAR – Emanuel Salomon FRIEDBERG-MÍROHORSKÝ, in: Jan OTTO (ed.), *Ottův slovník naučný. Dvacátýřetý díl*, Praha: J. Otto 1905, s. 1028, <http://archive.org/stream/ottvslovnknauni47ottogooq#page/n1124/mode/2up> (cit. 29. 11. 2016).

Rola štafáže nie je taká banálna, ako by sa podľa tejto definície mohlo zdať. Človek ako štafáž je stredom určitého vesmíru, verzie sveta, diskurzu, biómu, atď. Keď odfoťíme dve veci bez štafáže v neutrálnom prostredí, dostaneme fotku, na ktorej oba predmety vyzerajú rovnako veľké, ale divák vlastne nemá šancu ich skutočnú veľkosť rozpoznať. Štafáž je potrebná, aby sme si uvedomili mierku zobrazených vecí, čím sa myslí mierka voči človeku. Nie nadarmo sa hovorí o antropocentrizme, ktorému sú podriadené všetky kategórie, ktoré ako ľudia v komunikácii a skúmaní sveta používame. Na architektonickej vizualizácii si uvedomíme ohromnosť budovy len vtedy, keď vedľa nej stojí človek a ešte je oproti nej úplne malý. V práci *Architekton 1* sa situácia komplikuje, pretože schod, čiže jednotka schodiska, je voči človeku malá, porovnateľná i veľká zároveň, čo vedie k uvedomeniu si možnosti hladkého výstupu len v jednej zo štyroch verzií reality podľa ponúknutých štyroch výšok schodov.<sup>380</sup> Tým dochádza i k náhlemu postrehnutiu obmedzenosti ľudského, determinovaného výlučne svetom, ktorého stredom človek vôbec fyzicky môže byť. Prítomná nemožnosť je nemožnosťou povrchnosti. Socha schodov nikam nevedie. Nie je jasné, či sa na klasický biely sochársky povrch dá alebo nedá vykročiť.

### 3.4.2.2 Parapavilón

Vyprázdnené priestory, ktoré si umelci zvykli manipulovať za účelom vyjadrenia určitého významu, sa naplnili umeleckými dielami. Tak by sa dala opísať ďalšia z tendencií, ktorou umelci vymedzujú galerijný priestor na médium, vyjadrujúce ucelené posolstvo v podobe symbolickej reprezentácie. Tento typ modelu mení prostredie galérie na schému triediacu, manipulujúcu, významovo meniacu iné umelecké diela. Kurátorka 54. bienále v Benátkach Bice Curiger (1948–) v roku 2011 v rámci témy bienále *Universes in Universe* rozšírila „pravidlo“ prezentácií národných pavilónov, typické pre Benátske bienále o štyri inštalácie, pohybujúce sa na pomedzí sochy a architektúry. Vhodne ich pomenovala *Parapavilónmi*, teda pavilónmi, ktoré sami o sebe nesú umeleckú výpoveď, zároveň však slúžia aj účelu prezentácie ďalších umeleckých diel. V prípade kurátorskej výstavy spomenutého bienále boli *parapavilóny*, nachádzajúce sa na polceste medzi architektúrou a objektom, „sochami veľkostne prispôbenými tomu, aby mohli redefinovať priestor, a aby vo vnútri nich [boli] diela menších rozmerov, oživujúce ideu pohostinnosti, hraničiacu s parazitizmom.“<sup>381</sup> Parapavilóny tematizovali anachronizmus národných

---

<sup>380</sup> Štyri postupne rastúce verzie schodov zastávajú v tejto práci rolu ilustrácie princípu gradácie, ktorý už v minulosti autor použil napr. v projekte *Podzimní zoom* z roku 2010 realizovanom v dnes neexistujúcej olomouckej Galerii 36. Viď <http://www.matejsmetana.net/podzimni-zoom> (cit. 20. 11. 2016).

<sup>381</sup> Massimiliano GIONI, *A letter from Venice*, 9.6.2011, <https://www.domusweb.it/en/art/2011/06/09/a-letter-from-venice.html> (cit. 2. 5. 2018).

pavilónov, neoddeliteľne pretkaných s históriou bienále. Franz West (1947–2012), najstarší z výberu, bol jedným z umelcov, ktorých meno býva skloňované so *vzťahovou estetikou*<sup>382</sup>. Ďalšími vybranými umelcami boli Monika Sosnowska (1972– ), Oscar Tuazon (1975– ) a Song Dong (1966– ). Realizácie, ktoré z tohto výberu vznikli, vykazovali podobnú „fraktálovitosť“ svetov vnímania ako *Architekton I* Matěja Smetanu. Vzniknuté situácie sa stali svetmi autonómie, v ktorých jedno umelecké dielo pohlcovalo druhé, a ako celok boli pohlcované dielom kurátora. Postavili sa tým do opozície voči Smetanovým *Architektonom*, ktorých interpretácia stojí hlavne na externých vzťahoch, formálnom dedičstve historickej vizuality a istej chvále modernistickej logiky vedeckého objektivizmu.

V našom kontexte sa stretneme so spontánnou priestorovou implementáciou diel do iných umeleckých metadiel, iniciovanou z rôznych popudov a za rôznymi účelmi. Vo väčšine prípadov však metadielo, ktoré architektonicky pohlcuje diela iného umelca v ňom obsiahnuté, udáva takt interpretácii manipulovaných diel a hrá v určitom zmysle prím. Generalizuje a modeluje. Chápanie výstavy ako média sa začalo rozvíjať v súvislosti s prenikaním sociálnych a politických tém do diskurzu svetového umenia už v 90. rokoch. Prístup k výstave ako k priestoru definujúcemu hmotou a architektúrou komentujúceho, privlastňujúceho si a meniaceho iné umelecké diela naplno vykreslil až neskorší prúd konca 0. a začiatku 10. rokov. Skoršie umelecké zásahy a manipulácie na úrovni média výstavy mali skôr povahu spolupráce než individualistického komentára. Súvisí to i s tzv. obratom k spolupráci a s ním spojenou tendenciou uprednostňovať kolektívne sociálne angažované projekty pred „objektovo založeným umením“ alebo „jasne identifikovateľným autorským subjektom.“<sup>383</sup> Tento problematický postoj k estetike zhrnula Claire Bishop ako „sklon stoupenců sociálně kolaborativního umění nahlížet na estetiku jako na (přinejmenším) pouze vizuální a (přinejhorším) elitářskou, neodolatelně svůdnou doménu, spolenou se spektaklem.“<sup>384</sup>

Jeden z prípadov „nejasne identifikovanej“ spolupráce je spoločná realizácia umelcov Ilony Németh (1963– ) a Jiřího Surůvku (1961– ) a kurátorky Kataríny Rusnákovéj (1959– ) na 49. ročníku Benátskeho bienále. Inštalácia niesla názov *Pozvanie na návštevu* (2001).<sup>385</sup> Dala by sa považovať za predchodcu *parapavilónu*, pretože tak ako u *parapavilónov* z 10. rokov, ani v tejto práci nie je spolupráca „horizontálne“ rovná. Obaja zúčastnení umelci vstupovali do projektu ako individuálni autori s cieľom vytvorenia jednotného diela rozložiteľného na dve autonómne časti. Tento zámer sa naplnil len čiastočne. Názov *Pozvanie na návštevu* reflektoval prenos prostredia

---

<sup>382</sup> Vid' Nicolas BURRIAUD, *Relational Aesthetics*, Paríž: Les Presses de réel 2002.

<sup>383</sup> Vid' Jan ZÁLEŠÁK, *Umění spolupráce*, Praha – Brno: AVU – MUNI 2011, s.13.

<sup>384</sup> Claire BISHOP, „Řízení reality. Spolupráce a participace v současném umění“, *Sešit pro umění, teorii a příbuzné zóny*, roč. 1, 2007, č. 1-2, s. 23.

<sup>385</sup> Vid' časť 3.2.2 *Sociálna pamäť modelov architektúry*.

súkromného vybavenia bytu Ilony Németh, kým serigrafie a televízne projekcie Jiřího Surůvku odkazovali k „domácejmu umeniu“, populárnej estetike a slepému prijímaniu informácií z masmédií. Gábor Hushegyi uvádza: „Práve Surůvkov prínos do tejto intermediálnej inštalácie, privlastnenie si bytu a spálne Ilony Németh formou videoperformancie, prispel k tomu, že jej súkromie sa stalo médium aj vo výtvarnom zmysle.“<sup>386</sup> V kontexte uvažovania o povahe média *parapavilónu* by sa dali serigrafie, teda zástupcovia klasického média, ako písal Gábor Hushegyi (1959–), „zdobiacie“ jednotlivé priestory bytu autorky,<sup>387</sup> považovať za dôkaz „modernistickej“ povahy spoločného umeleckého zoskupenia.

Ďalším konštitučným prvkom *parapavilónu* je akási výstavná protoarchitektúra. Németh zmenenú inštaláciu vystavila pri inej príležitosti<sup>388</sup> i bez časti Jiřího Surůvku, ktorú podľa zmeneného (v tomto prípade maďarského) kontextu vymenila za „vysielanie miestnych maďarských a satelitných komerčných televízií.“<sup>389</sup> Na oboch inštaláciách, *Pozvanie na návštevu* (2001) i *Public Privacy* (2002) spolupracovala autorka s architektom Mariánom Ravaszom, ktorý použitím nábytkovej dyhovanej drevotriesky vytvoril mólo, rešpektujúce pôdorys bytu, ktoré sa nachádzalo nad úrovňou súkromných priestorov. Domnievam sa, že práve pôdorysná schéma je triediacim aspektom inštalácie a posúva umelkyňu Ilonu Németh do pozície porovnateľnej s autorstvom *parapavilónu*.

Druhým, o desať rokov starším dielom, ktoré by som rada rozobrala v rámci interpretácie *parapavilónu*, je inštalácia Dominika Langa *Spící město* (2011), ktorá bola mimochodom súčasťou toho istého ročníka bienále, z ktorého kurátorskej koncepcie preberám fenomén *parapavilónov*. Symbioticko – parazitická až fraktálová forma spolupráce sa v inštalácii prejavila v podobe retroaktívneho metaforického dialógu autora so svojím nebohým otcom, taktiež sochárom. Išlo o dialóg akademický i intímny, dialóg nielen o médiu sochy, dialóg mladého umelca so sochami, ktoré generačne starší sochár vytvoril zhruba v 50. rokoch minulého storočia. Išlo ale aj o dialóg jednostranný. V histórii ponechával klasickú kategóriu, obracal sa k nej ale s láskou a nostalgiou. Aj keď by sa Langova stratégia dala sčasti popísať ako vysporiadavanie sa syna so vzťahom ke vlastnému otcovi, práca má široký dopad a v kontraste so súkromnou povahovou výpovede, hovorí aj o osude a mlčaní „modelového typu umelecké osobnosti své doby.“<sup>390</sup> Podáva správu o nehybnosti spoločnosti ako takej. Dominik Lang nepracuje s dielom otca kurátorsky, nerešpektuje jeho pôvodný inštalačný zámer. Úmyselne prehliada riziká hodnotenia umeleckej

---

<sup>386</sup> Gábor HUSHEGYI, *Németh* (katalóg), Bratislava: Kalligram 2008, s. 75.

<sup>387</sup> *Ibid.*, s. 75.

<sup>388</sup> Inštaláciu druhý krát Németh vystavila v roku 2002 v Budapešti v Mücsarnoku pod názvom *Public Privacy Part II*.

<sup>389</sup> HUSHEGYI, *Németh*, s. 76.

<sup>390</sup> Tomáš POSPISZYL, „Rozhovor Tomáša Pospiszyla s Dominikom Langom“, in: Tomáš POSPISZYL, Yvona FERENCOVÁ, Dominik LANG (eds.), *Dominik Lang. Spící město* (kat. výstavy), Praha: Tranzit 2011, s. 55.



kvality vystavených diel. K sochám, teda k zastarávajúcej umeleckej kategórii, pristupuje ako k historickému materiálu. Do modelu, ktorý *parapavilón* buduje, vkladá sochy ako jednotlivé prvky, ktoré v ňom vstupujú do nových vzťahov. Uvádza, že „[d]ílo, které tu pak ožilo ve spojení s konkrétním lidským osudem, tu má sloužit spíš jako nástroj než exponát. Skrze řadu posunů získalo nový způsob existence.“<sup>391</sup> *Parapavilón* je v rukách Dominika Langa sebavedomo a veľkoryso uchopeným nástrojom.

Karel Císař (1972– ) označuje *Spící město* (2011) za „stelesnenie vyvrcholenia záujmu českého umenia o projekt modernity“<sup>392</sup> Kým zámery Ilony Németh s potenciálom interpretácie diela Jiřího Surůvky v rámci projektu *Pozvání na návštěvu* (2001) mohli byť nejasné a vplyvom obdobia a nastavenia rolí v rámci projektu československého príspevku na bienále i nemožné, zámery Dominika Langa jasne reflektujú nostalgické, ale i rozporuplné zaujatie sochou ako modernistickou kategóriou, ale aj ako kategóriou, ktorá v dobe neslobody nemala dostatočnú energiu pre sprostredkovanie cieľov iného než oficiálneho umenia.

Podobné princípy zdôrazňovania významu historických kategórií umeleckých diel nájdeme tak ako vo vyššie zmienených inštaláciách, i v prácach, ktoré používajú parafrázy ikonických diel alebo ikonického myslenia o histórii umenia. Napr. v prípade *Apoteózy* (2015), diela Jiřího Davida (1956–), je predmetom parafrázy Muchova *Apoteóza* z cyklu *Dějiny Slovanstva*. Autor inštaláciu z časti chápe ako obhajujúcu kategóriu maľby: „Přestože malba je dnes považována za konzervativní, tato věc pozornost upoutala.“<sup>393</sup> Alebo v prípade generácie mladšieho Romana Štětina (1986–), ktorý v práci *Auditorium* (2014) použil stratégiu rekonštrukcie diela, výtvarne pojatého závesu neznámeho autora. Zdôraznil tým fyzickosť a materialitu prostredia konkrétnej miestnosti plzenského rozhlasu a znovuvytvoril „stereoposluchárnu“, ktorá v rokoch 1965–1980 slúžila na testovanie reproduktorov a stereonahrávok.<sup>394</sup> Oproti explicitne vyjadrenej túžbe po rehabilitácii maľby prostredníctvom jej mediálneho posunu – do čiernobieleho variantu i do inštaláciou obmedzenej podoby zrkadlového odrazu v prípade *Apoteózy* Jiřího Davida, je mediálny posun Romana Štětina zložitejší, ale i pregnantnejší. Médium závesu, aj keď by sa to tak mohlo zdať, nie je Štetinovým cieľom. Súhlasím s Annou Remešovou (1990–), že sa k otázke úlohy kategórií pre dnešné umenie vyjadruje komplexnejšie zahrnutím problémov priestupnosti médií, a tým nemožnosti ich presnej deľby a kategorizácie. Citujem:

Právě důraz na institucionální zázemí produkce zvuku či obrazu posouvá otázku remediace dál. Vzniká tak dojem, že v popsání současných podmínek vnímání a poznání nehraje tolik roli

<sup>391</sup> Dominik LANG, *Spící město* (kat. výstavy), Praha: Tranzit 2011.

<sup>392</sup> Karel CÍSAŘ, *Modernologie. Umění po postmoderním umění*, s. 52.

<sup>393</sup> Tereza STEJSKALOVÁ, „Je benátské bienále jen pro umělce, kteří mají peníze?“, *a2larm.cz*, 20. 5. 2015 <https://a2larm.cz/2015/05/je-benatske-bienale-jen-pro-umelce-kteri-maji-penize/> (cit. 20. 5. 2018).

<sup>394</sup> <http://www.romanstetina.com/> (cit. 14. 2. 2018).

nemožnosť striktní klasifikácie médií a jejich rozdelení podľa špecifických úkolů. S príchodom digitálneho prostredia sa mluvílo o strachu z nestability starých médií, postupne sa ukázalo, že skôr než o propasť medzi fyzickou a virtuálnou realitou či medzi jednotlivými prístupmi k informáciám (text, obraz, zvuk) sa jedná o propasť medzi sociálnymi a kultúrnymi predpokladmi vnímania skutočnosti. Exponovanie inštitucionálneho pozadia je tak jednou z stratégií, ako na tento fakt poukázať.<sup>395</sup>

Štětinaova práca, tak ako práce Ilony Németh (nevedomky), Dominika Langa (ako vrcholu českého historiografického obratu), Jiřího Davida (explicitne) vedie uvažovanie nad možnosťami otvorenia kategórií, vzorov či modelov cez odhaľovanie metód, inštitucionálneho pozadia a historických súvislostí.

### 3.4.3 Iluzívny imerzívny. Dokumentácia fyzickej a virtuálnej scény

#### 3.4.3.1 Fyzické scény

Iluzívne práce Moniky Sosnowskej (1972– ) a Gregora Schneidera (1969– )<sup>396</sup> označil taliansky kurátor Massimiliano Gioni (1973– ) za „simulacionizmus“<sup>397</sup> a Ilyu Kabakova nazval jeho otcom. V predchádzajúcej podkapitole som spomenula práce Jiřího Příhodu *Blíže k ulici* (1998) a Romana Ondáka *It Will All Turnout Right*, 2005–2006. Obe sú scénického charakteru a ich základným výrazom je vytvorenie deformovanej ilúzie priestoru galérie. Okrem ich interpretácie ako príspevku k problematike inštitucionálnej kritiky, prípadne k uvažovaniu o výstave ako o kategórii, sa obe práce dajú považovať i za „simulacionistické“ inštalácie, ktoré spája aj niečo iné než odhaľovanie zázemia umeleckej prevádzky. Diela, ktoré na seba berú bremeno ilúzie, či už tej, do ktorej je možno vstúpiť, ako v prípade spomenutých inštalácií, alebo tej vymedzenej dvojrozmerným (obrazovým rámom), ako v prípade diel vychádzajúcich z architektonickej vizualizácie, fotografickej montáže alebo filmovej či hernej scény, musia často vnútorne bojovať s mocou vytvorenej vizuálnej pasce, paradoxu alebo klamu. Tie totiž mimovoľne a manipulatívne útočia cez ľudské zmysly a vytvárajú „spektákel“<sup>398</sup> s mocou propagovať skryté agendy.

---

<sup>395</sup> Anna REMEŠOVÁ, „Třikrát Roman Štětina“, *Flashart*, 2017, č. 44, [\(http://flashart.cz/clanek/317/T%C5%99ikr%C3%A1t-Roman-%C5%A0t%C4%Btina-\(Anna-Reme%C5%A1ov%C3%A1\)\)](http://flashart.cz/clanek/317/T%C5%99ikr%C3%A1t-Roman-%C5%A0t%C4%Btina-(Anna-Reme%C5%A1ov%C3%A1)) (cit. 24. 12. 2017).

<sup>396</sup> Vid'. napr. dielo *Totes House u r* (1985).

<sup>397</sup> Termín pochádza od Massimiliana Gioniho. Vid' Massimiliano GIONI, *A letter from Venice*, 9.6.2011, <https://www.domusweb.it/en/art/2011/06/09/a-letter-from-venice.html> (cit. 2. 5. 2018).

<sup>398</sup> Slovo spektákel pôvodne pochádza z lat. *spectaculum*, čo znamená javisko, prípadne divadelné predstavenie. Francúzsky marxistický filozof a sociológ Guy Debord napísal v roku 1967 vplyvnú knihu

Počítačová ilúzia, aj keď živá vedeckým, technologickým a ekonomickým progresom, je médiom prístupným takmer všetkým úrovňam sociálneho a kultúrneho vzdelania a inteligencie. CGI<sup>399</sup> vizuálne simulácie podporuje široká škála zábavného, filmového, reklamného alebo herného priemyslu, následkom čoho vzniká množstvo obrazových ilúzií etablovaných v bežnom živote.

Princíp *trompe l'oeil*, teda očný klam, nie je novým vynálezom. V umení je prítomný už od antiky. Podľa kurátorky Barbory Geržovej (1976–) je *trompe l'oeil* výtvarnou stratégiou vytvárania iluzívneho zobrazenia reality a „(...) tak, ako je umelec schopný vytvárať vizuálne triky, tak musí byť divák pripravený ich prečítať, a to na základe svojich predchádzajúcich skúseností so zobrazením.“<sup>400</sup> Popularita CGI rendrov azda svedčí o pripravenosti širokej verejnosti takýto obraz „čítať“, čo by v dobe odcudzenia súčasného umenia verejnosti potenciálne mohlo otvoriť nové komunikačné pole. Chcela by som ale spomenúť rozdiel medzi ilúziou a iluzionizmom, o ktorých píše W. J. T. Mitchell (1942–):

(...) iluze představuje cosi zabudovaného do samých podmínek schopnosti vnímat, co sahá do oblastí zvířecího chování, jaké představují kamufláž a mimikry, přímo až k *trompe l'oeil* a, troufám si tvrdit, také v posledku až k univerzální struktuře ideologie a falešného vědomí. ... Iluzionismus představuje naopak hraní si s iluzemi, uvědomělé využívání iluze coby kulturní praxe za účelem dosažení společenských cílů.<sup>401</sup>

Je teda sporné, či v prípade popularity iluzívnych počítačových klamov nejde viac o preferenciu falošného vedomia než o schopnosť obraz „čítať“, a teda mu rozumieť. Ocitáme sa tým pádom v stave, v ktorom sa nová vlna technicky stále sa zdokonaľujúceho iluzionizmu prepleťá so strachom z manipulácie „klamom“, a to doslovne obrazovou ilúziou, ale i prenesene ilúziou vytvorenou hoaxami, trollmi či v podobe ďalších podôb dezinformácií hybridnej vojny. Práve paradox strachu a túžby po ilúzii je podľa W. J. T. Mitchella pre našu dobu charakteristický. Rozpoznanie rozdielu ilúzie a iluzionizmu, je podmienkou ich „čítania“, inak divák prostredníctvom ilúzie podlieha chybnému presvedčeniu a vrhá sa do klamu. V situácii, v ktorej súčasnému umeniu nikto nerozumie, je zbraň „spektáku“ ilúzie o to mocnejšia.<sup>402</sup> Súhlasím s W. J. T. Mitchellom, keď tvrdí, že a/ „problematika iluze, estetiky či čehokoliv jiného nemůže být

---

*Společnost' spektaklu* (u nás vyšla Guy DEBORD, *Společnost' spektaklu*, Praha: :intu: 2007, s.158) ako kritiku západnej formy kapitalizmu, v ktorej spektakel hrá rolu prekrútenej reprezentácie spoločnosti (napr. vo forme reklamy a televízie), sleduje vlastné zábery a ciele a manipulatívne oddeľuje človeka od jeho podstaty a od autentického života.

<sup>399</sup> CGI – skratka pre „computer graphic interface“

<sup>400</sup> Barbora GERŽOVÁ, *Pasce vizuálnej ilúzie / Súčasné podoby trompe l'oeil*, Nitra: Nitrianska galéria 2009, s. 6.

<sup>401</sup> W. J. T. MITCHELL, *Teorie obrazu*, Praha: Karolinum 2016, s.353.

<sup>402</sup> *Ibid.*, s. 28.

vyřešena na základě jednostranného vysvětlení, zakládajícího se buď na naturalistických nebo konvencionalistických úvahách o vnímání a zobrazování;“ b/ „tento problém zůstává hluboce spojen se strukturami moci a společenské jinakosti.“<sup>403</sup>

Umelci túto situáciu reflektujú tým, že schválne odhaľujú podstatu ilúzie, umelosť či modelovosť na inak iluzívnych zobrazeniach. Kým svetové umenie pozná špecifický smer umelcov, väčšinou fotografov, venujúcich sa vytváraniu fyzických diorám za účelom vytvorenia (fotografického) iluzívneho obrazu ako Hans Op De Beeck (1969– ), Thomas Demand (1964– ), James Casbere (1953– ) alebo Gregory Crewdson (1962– ), v našom kontexte sa takýto prístup nevyskytoval v takej jasne definovanej podobe. Môže to súvisieť s tendenciou mediálne sebareflexívnej práce, typickej pre české a slovenské postkonceptuálne umenie, ale i s časovou a finančnou náročnosťou výroby veľkoformátových modelových diorám a fotografií, pre ktoré v 0. rokoch a prvej polovici 10. rokov asi nebol pri rýchlom tempe zmien a tendencií vzdať sa od artefaktu priestor.

Uvediem to prácou Tomáša Svobodu (1972– ), ktorý vo videu *žiju film* (2015)<sup>404</sup> používa odkazy k filmovej kulise či trikovému filmu prostredníctvom prejazdu modelového vládika priestorom skladu či ateliéru. Video postupne dekonštruje filmové médium a ospravedľňuje jeho podobu historickými súvislosťami jeho vývinu. Miera imerzivity iluzívnosti je na hranici metaforického posolstva – musíme sa totiž snažiť, aby sme sa odtrhli od situácie ateliéru s umelcom – autorom púšťajúcim si modelovú železnicu, a aby nám nakoniec došlo, že kamera mína most, alebo že prechádza filmovým plátnom. Iná práca, animácia *Vizualizace* (2014) Jana Pfeiffera, transpozíciou do média kreslenej animácie kriticky uchopuje médium architektonickej vizualizácie. Prvky architektonickej vizualizácie, ako sú kompozícia obrazu alebo perspektívneho zveličenia, v animácii vystupujú v dekonštruovanej podobe a sú použité na prerozprávanie historického vývinu budapeštianskej štvrte Csepel.<sup>405</sup> Obe tieto práce odhaľujú poučenie zobrazovacími a iluzórnymi princípmi iluzívnych obrazov z popkultúry či umeniu pridružených oblastí: konkrétne v tomto prípade filmovým médium a architektonickou vizualizáciou. Komentujú iluzívnosť, ako komunikačný nástroj, samé ale o absolútny hyperrealizmus ani zďaleka neusilujú.

W. J. T. Mitchell oddeľuje ilúziu od iluzionizmu ako vedomého narábania s ilúziou, pričom vzťah ilúzie k iluzionizmu prirovnáva k vzťahu „padelku k imitaci, *errore* [tal. chyba] k podobnosti, klamu k iluzi, reálného k realismu, realismu k surrealismu, ideologie k umění, stroja k sebeuvědomělé bytosti, zvířete k člověku.“<sup>406</sup> Podobne, podľa môjho názoru, sa má v prípadoch

---

<sup>403</sup> *Ibid.*, s. 342.

<sup>404</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=X8fDX4Ok5yM> (cit. 25. 2. 2018)

<sup>405</sup> <http://janpfeiffer.info/works/vizualizace-visualization-2014/> (cit. 28. 2. 2018)

<sup>406</sup> MITCHELL, Teorie obrazu, s. 338.

umeleckých diel, ako ilustrujú nasledujúce dva príklady, aj model k metafore. „Jádro metafor je její zdánlivá nepravdivost,“<sup>407</sup> píše Markéta Magidová.

Video Miroslavy Večeřovej (1985–) *Řeka* (2013) je exemplárnym prípadom iluzívnej metafor a umeleckej stratégie, ktorá ju sebareflexívne odkrýva. V prvých sekundách videostopy vidíme statický záber na rieku, sprevádzaný dutým zvukom udierania kvapiek na igelit. Len čo si uvedomíme, že so situáciou nie je nič v poriadku, je kulisa odhalená. Ide o baner s fotografiou krajiny, plávajúci na hladine bazénu, cez ktorú autorka performatívne skáče do vody. V jednoduchom akte sa mieša viacero rovín odhalenia modelovosti: doslovnosti a (ustálenej) metaforiky, umelosti, kulisovosti a dokumentácie pravej telesnosti, ako i statický záber s časovosťou, akciou a gestom.

Viktor Čech (1980–) o kontexte práce Miroslavy Večeřovej píše, že podobný princíp nie je ničím náhodným. S hrou medzi povrchom, telom a materiálom pracuje v početných fotografických prácach, kde „využívá analogickou situaci k intimnímu dialogu mezi předmětnými prvky či tělem a jeho částmi na straně jedné a plochým povrchem snímku na straně druhé. U starších prací se to projevuje především v samotném aranžmá fotografií, zatímco v nedávné tvorbě tento dialog vystupuje i před jejich rovinu do reálného prostoru.“<sup>408</sup>

Na schéme príbuznej videu Miroslavy Večeřovej stojí fotografická tvorba Lucie Scerankovej (1985–). Snímky *Sunset* (2012), *Mramor* (2012), *Pugét* (2012) a *More* (2011)<sup>409</sup> sú okrem sebareferenčnej a metaforickej scénografie charakteristické aj tým, čo Martin Mazanec (1981–) nazval „jakýmsi magickým realismem,“<sup>410</sup> teda druhom poetickosti alebo romantizmu, naviazanému na motív krajiny:

Modely fotografovaných situací v některých případech vznikají na principu klasické diorámy a jejího záznamu. Kulisou se stává i sama fotografie, která je součástí významového i formálního vrstvení do obrazu zapisovaných dějů. Obraz je fyzicky narušován a posléze doplňován k dosažení iluze svého vzniku během procesu tvorby. Výsledná fotografie tak kondenzuje jednu časovou informaci z celého průběhu příprav jakéhosi magického realismu.<sup>411</sup>

Ustálené výtvarné motívy existujú na povrchu predmetov, nechajú nás vtiahnuť do ich sveta. Ale len trochu. Oveľa rýchlejšie a hlbšie si prostredníctvom nich uvedomujeme existenciu reality plnej

---

<sup>407</sup> MAGIDOVÁ, Absurdní racionalita konceptuálních tendencí, s. 22.

<sup>408</sup> Viktor ČECH, „Miroslava Večeřová“, *Art+Antiques*, červenec-srpen, 2017, <http://artcasopis.cz/clanky/miroslava-vecero-va> (cit. 4. 1. 2018).

<sup>409</sup> <http://www.luciascerankova.com/> (cit. 16. 3. 2018)

<sup>410</sup> Martin MAZANEC, „Lucie Sceranková. Tichá voda břehy myje“ (kurátorský text) In: Martin MAZANEC (ed.), *Křehké kino*, Brno – Olomouc: Galerie TIC – Pastiche filmz 2012, s. 28.

<sup>411</sup> *Ibid.*, s. 28.

oných kulís, kde spúšťače emócií nie sú ničím iným než atrapami. Na fotografii *Hora* (2011), zobrazujúcej reprodukcii reprodukcie hôr igelitkou, je tento princíp odhalený najdoslovnejšie.

V neskorších prácach tejto autorky je citeľný odklon od motívu krajiny a obrátenie pozornosti na ikonografiu západnej kunsthistorickej tradície. Tento posun je akoby posunom v dejinách umenia. Krajina, ktorá zohrávala podstatnú rolu v staršej tvorbe Lucie Scerankovej, sa ukázala ako parciálna dilema dejín umenia, ktorá súčasnú autorku inšpirovala k sebareflexivite. S podobným zaujatím pristupuje autorka vo svojej poslednej výstave *Table museum* (2018) v galérii Zahorian & van Espen v Prahe k motívom dejín umenia v širšom zmysle slova. Tematizácia ikonických umeleckých diel prostredníctvom ich fotografického spracovania je pod prizmou kritiky ilúzie ďalším (a explicitnejším) krokom k uvažovaniu o sile a moci vizuálnej manipulácie, ktorá sa artikulovaná do atraktívnych umeleckých artefaktov, vyvíjala simultánne s dejinami umenia.

Vybrané práce autoriek Lucie Scerankovej a Miroslavy Večeřovej sú vystavané na momente prekvapenia a odhalenia, pracujú s určitým druhom filmovej kulisy. Tak ako zmienené práce Tomáša Svobodu a Jana Pffeifera, ilúziu viac komentujú než navodzujú. Na rozdiel od nich, ale s ilúziou a jej vplyvom na vnímanie a zavádzanie pracujú vedome a nútia diváka, aby otestoval vlastné medze rezistencie.

#### 3.4.3.2 Virtuálne scény

V porovnaní s výpravnými iluzívnymi fotografiami svetovo etablovaných autorov ako Hans Op De Beeck, Thomas Demand, James Cabserer alebo Gregory Crewdson, ktoré naplňajú predstavu iluzívneho obrazu a primárne si žiadajú interpretáciu pomocou štandardných estetických kritérií, všetky práce zatiaľ spomenuté v podkapitole 3.4.3 *Iluzívny imerzívny. Dokumentácia fyzickej a virtuálnej scény* upriamujú pozornosť pozorovateľa na produkciu obrazovej ilúzie a jej rolu v spoločnosti, teda ku globálnejším a všeobecnejším problematikám.<sup>412</sup> Táto ambícia sa síce odráža v resignácii na akademické obrazové kvality, zároveň ale (prostredníctvom fyzických modelov a atráp) odhaľuje princípy klamu, umelosti a negatívneho zovšeobecnenia, ktorými disponujú ilúzie ako také, či už ide o ľahko dešifrovateľné optické hračky alebo vizuálne manipulácie často ťažko oddeliteľné od toho, čo považujeme za reálne.

Na znejasnení tejto hranice sa iste podieľal presun spoločenského života na sociálne siete a do virtuálneho prostredia, ktoré prostredníctvom svojej virtuálnej podstaty implicitne spochybňuje niekdajšie rozdelenie síl medzi virtuálne a fyzické komodity. Paralelne

---

<sup>412</sup> Jacques AUMONT, *Obraz*, Praha: Nakladatelství Akademie muzických umění v Praze 2010, s.88.

s juxtapozíciou dokumentácie fyzických scén so zámerom referovať o manipulatívnej roli ilúzie a prípadne o virtualizácii spoločnosti, môžeme hovoriť aj o juxtapozičných stratégiách návratu fyzických artefaktov do prostredia galérie za účelom zhodnotenia života na sociálnych sieťach, ktoré vzniklo ako vyústenie cez dve dekády rozvíjajúceho sa netartu, a ktoré dnes bežne zaradíme pod tendenciu postinternetu. Istým spôsobom sme teda hovorili o predznamenaní postinternetu, tendencii prinášajúcej novú vlnu materiality a komodifikácie do umenia, čomu sa pri uvažovaní o modeli nedá vyhnúť. Zároveň sa však táto práca venuje skôr tomu, čo postinternetu predchádza než jeho hĺbkovej analýze.<sup>413</sup>

Rolu priekopníka počítačovej animácie a zároveň v určitom zmysle solitérneho tvorca iluzívnych modelových scén by mohol v našom prostredí zastávať David Možný (1963–). Takmer popový charakter videa *Rahova* (2008),<sup>414</sup> vo svojej dobe oceňovaného ako technicky majstrovsky uchopeného, dnes stratilo čo-to zo svojej iluzívnej pôsobivosti. Predbehli ho technicky dokonalejšie rendre. Výstava v galérii G99 v Domě pánů z Kunštátu v Brně, kde sa video *Rahova* objavilo, bola súčasne prezentovaná s finálovou výstavou pre Cenu Jindřicha Chalupického 2008. Silvia Šeborová v recenzii, ktorú nazvala *Úchvatný David Možný* (2008), porovnávala Možného video s dielom (dielami) finalistov Zbyňka Baladrána a Jiřího Skálu so slovami: „Možný zpracovává otázku panelákového sídliště, kterou z Chalupických řeší i Zbyněk Baladrán a Jiří Skála, přistupuje však k ní originálním způsobem, díky kterému je obtížné Možného dílo vidět a zůstat citově nezaujatý.“<sup>415</sup> Názov *Rahova* je odvodený od názvu bukureštského gigantického sídliska, ktoré v animácii metaforizuje multiplikáciou panelákových hmôt, ako aj našu unifikovanú sídliskovú realitu. Recenzia Silvie Šeborovej by sa dala označiť ako obhajoba vo svojej dobe často nevyužívaného nástroja ilúzie, ktorá je zároveň potvrdením jej kultúrnej moci.

Ako určitý druh protikladu, možno ale i v určitej miere nástupcu videa Davida Možného staviam o štyri roky mladšiu sériu animácií Viléma Duhu (Nováka) (1981–) *Oni* (2012). Práce tohto umelca dnes poznáme najviac z 3D modelovaných apokalyptických drevených reliéfov alebo technických spoluprác na 3D animáciách umelcov ako Marek Meduna (1873–) alebo Pavel Sterec (1986–). V sérii počítačových animácií *Oni*<sup>416</sup> z roku 2012 nechal Duha prostredníctvom umelej evolúcie vyvinúť vo vlastnom naprogramovanom prostredí skupinu umelých bytostí, ktoré po určitú dobu pozoroval. Ich chovanie, závislé jednak od jedinečného genetického kódu a jednak od

---

<sup>413</sup> V rámci českého kontextu prebehla odborná debata na tému *postinternet* okolo roku 2015. Vid' napr. Václav MAGID, „Ozvěny špatného smíchu. Postinternetové umění a kulturní průmysl.“, *Sešit pro umění, teorii a příbuzné zóny*, 2014, č. 17, Václav JANOŠČÍK (ed.), *Objekt*, Praha: Kvalitář, 2015. alebo diplomové práce Petra MAČINGOVÁ, *Objekt post internet* (diplomová práca), Brno: FF MUNI 2016. a Veronika SELLNEROVÁ (bakalárska práca), *Reflexe českého post-internetového umění*, Brno: FF MUNI 2016.

<sup>414</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=JE1t3v9-Gzg> (online 13. 3. 2017).

<sup>415</sup> <http://artalk.cz/2008/11/05/uchvatny-david-mozny/> (online 13. 3. 2017).

<sup>416</sup> <https://galerie-tic.cz/2012/10/oni/> (cit. 14. 4. 2018).

špecifik prostredí, v ktorých sa nachádzali, bolo nepredvídateľné. Graficky striedma vizualita počítačového 3D prostredia a bytostí, ktoré sa vyvinuli v spojenia bielošedých kubusov, bola pravdepodobne naschvál ponechaná v obnaženej podobe, odkrývajúcej prostredie 3D modelovacieho programu ako priestoru pre ich život. Keďže časť ľudského života sa bez nášho súhlasu odohráva virtuálne, nie je ťažké sa s Duhovými tvormi stotožniť. Pritom nejde ale o stotožnenie sa s ilúziou, ako skôr o podľahnutie ilúzii alebo v optimistickom prípade iluzionizmu. Nejde o bábk, takže ani o animáciu v klasickom zmysle slova, ale o sledovanie správania sa „bytostí“ v určitom spoločnom prostredí.<sup>417</sup>

Vo svojej neskoršej práci Vilém Duha v spolupráci s Pavlom Stercom vytvoril 3D modelovanú a animovanú esej *Sexuální boj komodit* (2014). V tomto CGI<sup>418</sup> video je plne artikulovaný ďalší aspekt, súvisiaci s návratom virtuálneho umenia do fyzického priestoru galérie. Mnohosť volieb, o ktorej som v tejto práci hovorila v súvislosti skôr s informačnou presýtenosťou, má v postkapitalizme horkú príchut' milovaného i nenávideného premnoženia fyzických, rýchlo starnúcich produktov na jednej strane a hromadenia rovnako fyzického odpadu na strane druhej. *Sexuální boj komodit* (2014), ako hovorí Jan Zálešák, komentuje „evoluci komoditního fetišizmu vlivem technologického vývoje, specificky pak 3D grafiky, jež umožňuje překonat nostalgický zmrtvující vztah k věcem, který implikuje fotografická dokumentace, a nahradit jej progresivně orientovanou touhou.“<sup>419</sup> Toto video, samozrejme nie je jediné, ktoré rozohráva možnosti narábania s ambivalenciou a pesimistickou víziou tejto situácie. Nielenže v nových sociálnych a kultúrnych súvislostiach nedokážu fungovať staré kategórie pôvodným spôsobom. Svoju pôvodnú silu si nedokáže udržať ani samotná modernistická túžba po binárnom delení (dobré / zlé, čierne / biele). Za týchto okolností nadobúda artikulácia vzťahu ilúzie a iluzionizmu neodškriepiteľne priateľský charakter.

Hlbšie do problematiky fúzie odmietnutia „umelého“ a prijatia „zdanlivo prirodzeného“ preniká v 3D počítačovej animácii *Purgatorius* (2018) András Csefalvay (1986–). Prostredníctvom polemiky nad možnosťou, že človek je vytvorenou umelou inteligenciou, vytvára autor fabuláciu, že sa pôvodný zámer stvoriteľov, aby bol človek utilitárnym nástrojom, nepodaril. Spod kontroly sa vymkol do takej fázy, že sám človek-stroj začal tvoriť ďalšiu formu novej umelej inteligencie. „Ak sa však kolobeh zopakuje dôsledne, je veľmi pravdepodobné, že nami vytvorené umelé inteligencie čoskoro podľahnú sebaepochybnostiam a lenivosti, presne podľa nášho vzoru,“<sup>420</sup> podotýka Ivana Rumanová v kurátorskom texte výstavy *Definitívne nedokončené*

---

<sup>417</sup> Martin MAZANEC, „Vilém Novák. Oni“ (kurátorský text), in: Martin MAZANEC (ed.), *Křehké kino*, Brno – Olomouc: Galerie TIC – Pastiche filmz 2012, s. 52.

<sup>418</sup> CGI = „computer graphic interface“

<sup>419</sup> Jan ZÁLEŠÁK, *Apocalypse Me*, Brno: VUT FaVU 2016, s.126.

<sup>420</sup> Ivana RUMANOVÁ, *Dalibor Bača. Definitívne nedokončené*. (kurátorský text), Žilina: Nová synagóga Žilina 2018.



(2018), na ktorej bolo dielo vystavené.<sup>421</sup> Na pozadí disutopickej fikcie autor otvoril debatu na otázku strácania schopnosti ľudí na sebe rozpoznať ľudskosť a telesnosť. Simultánne s premenou umelých a virtuálnych objektov na predmety túžby nastáva rozklad a strata komplexného chápania seba samého v nadväznosti na jednotu tela a duše. Tá je neustále rozdeľovaná paralelnou existenciou v internetovom priestore. Únik z nej sa zdá byť jedinou cestou riešenia situácie. Technický pokrok podporuje stále dokonalejšie iluzórne počítačové (CGI) rendre. Sme toho svedkami najmä v posledných rokoch, rozbiehajúcim sa rozvojom tejto oblasti je ale poznamenané aj umenie predchádzajúcich dekad. Oblasť umenia, vznikajúceho v súvislosti s existenciou internetu sa pred tým než o nej bola zahájená odborná diskusia, interpretovala v nadväznosti na konceptuálne umenie, mail art, Fluxus alebo computer art.<sup>422</sup> Dnes ale, oveľa viac než kedykoľvek v minulosti, umelci vedome prestupujú medzi tematizáciou ilúzie a iluzionizmu. Ako príklad eskapizmu, ako posledné dielo tejto kapitoly a zároveň celej dizertačnej práce, chcem uviesť 3D animované video Michala Žilinského (1992–) s názvom *AULA* (2018). Ide o kamerový prejazd virtuálnym fiktívnym prostredím, inšpirovaným dnes opusteným miestom autorových spomienok. Film ale realite nezodpovedá. Oveľa viac je skladačkou symbolických modelových foriem. Neexistuje v minulosti, ani v prítomnosti. Nepolarizuje, ale spája. Žilinský projekt zhrňuje slovami, ktoré by zároveň mohli zostať manifestom pokusu o fúziu iluzionizmu a ilúzie, pretože toto dielo „[k]onfrontuje subjektivismus s univerzalistickým antropocénom, vanitas a spiritualitu s vierou konzumizmu v nekonečnú akumuláciu a simulakrá virtuality s absolútnou pravdou.“<sup>423</sup> Modely v umení zostávajú napol emancipovanými formami a napol funkčnými nástrojmi. Sú obojím a obe strany tejto mince nesú implicitné konceptuálne významy.

---

<sup>421</sup> Dalibor Bača. *Definitívne nedokončené*, kurátorka: Ivana RUMANOVÁ, Žilina: Nová synagóga Žilina 2018. (András Csefalvay bol hosťom tejto výstavy.)

<sup>422</sup> MEIXNEROVÁ, #mm net art, s. 12.

<sup>423</sup> Citované z emailovej komunikácie s autorom.

### 3.4.4 Autorská poznámka č.4: *Bez názvu* (2015)

Vnútoraná štruktúra práce *Bez názvu* (2015) stojí na idei odkrývania úpadku edinburskej Holyroodskej kaplnky a na metaforike viacvrstvých zmien, ktoré s týmto úpadkom súviseli, vybudovanej na posunoch v médiu, autorstve, reprezentácii i dokumentácii. Oficiálnym médiom práce je videozáznam performance o stopáži 42 min. a 12 sec.. V skutočnosti je ale video len vrcholom „mediálneho“ ľadovca. Kompozícia ohraničuje pohľad zvrchu na pracovný stôl. Kamera dokumentuje „prácu“ rúk staršieho muža, snažiaceho sa spätne vyskladať čiernobielu fotografiu rozstrihanú na štvorčeky. Ruky urobia v priebehu trvania akcie niekoľko pokusov, z ktorých jeden na okamih úspešne rekonštruje iluzívnu imerzívnu scénu. Pri ostatných pokusoch sa ruky nechávajú uniesť skôr asociáciami.

Na výstave *Montáž* (2015) vo Fait gallery MEM v Brne bolo video premietané v na mieru zostrojenom *black boxe* na veľkoformátovú projekčnú plochu. Fotografia, ktorú sa ruky urputne snažia znovu vyskladať, je výsledkom dlhého radu remediácií. Z formálneho hľadiska je dokumentáciou papierového iluzívneho modelu scény, parafrázujúcej dioramatickú maľbu, ktorú v roku 1864 namaľoval pionier fotografie Louis Daguerre (1787–1851). V roku 2015 som podľa reprodukcie tejto maľby skonštruovala jej retrospektívny papierový model. Miesto Holyroodskej kaplnky, ktorá je na pôvodnej maľbe zobrazená, sa mojím zásahom znovu zrodilo v geograficky odlišnej polohe, v inej mierke a z iného materiálu.

To, že sa reálna fyzická stavba kaplnky rozpadla, je historicky nespochybniteľné. Existuje ale aj iná rovina deteriorácie Holyroodskej kaplnky. Ide o metaforické pripomenutie postupného vytrácania sa informácií z digitálneho obrazu, ku ktorému dochádza konštantnou komprimáciou. „Postdigitálne myslenie a produkcia slúžia ako istý typ narušenia chronológie a jej rozličných mediálnych reprezentácií,“<sup>424</sup> hovoria Ryan Bishop, Kristoffer Gansing a Jussi Parikka v úvode k príručke Berlínskeho Transmediale 2016.

Prostredníctvom viacnásobného spätného zmateriálnenia, remediácie<sup>425</sup> a opätovnej digitalizácie som sa oblúkom dostala k adresovaniu nezdravého stavu vizuálneho dedičstva. Vizuálne dedičstvo, na jednej strane fetišizované a na strane druhej znehodnocované a premiešané

---

<sup>424</sup> BISHOP – GANSING – PARIKKA, *Across and Beyond: Post-digital Practices, Concepts, and Institutions*, s. 14.

<sup>425</sup> O remediácii som sa zmieňovala už v kapitole 2.3.1 *Kontextualita, linearita a serialita abstraktných modelov konceptualizmu*. Ako pojem pochádza z jednej zo základných kníh týkajúcich sa nových médií - *Remediation: Understanding New Media* (1999) od autorskej dvojice J. D. Bolter (1951 - ) a R. Grusin (1953 - ) a znamená proces preberania vlastností starších médií médiami novými. Pri uvažovaní o remediácii je kľúčové k nej pristupovať ako k fenoménu, ktorý nie je nový. To sa ukázalo už napr. v spomínanom konceptualizme. Z histórie médií poznáme aj prípady, keď fotografie remediovala maľbu alebo film fotografiu. Aj keď moja práca stavia na remediáčnom procese, nerobí to s novátorskou ambíciou, ako skôr s cieľom poukázať na istý typ zaseknutia v konštantnom trhovom pohybe vpred a vzad.

s digitálnymi ruinami vlastných reprezentácií, podľa mňa trpí chorobou pripomínajúcou tanec svätého Víta. O hypertrofii a súčasne úpadku pamäte sa hovorí v súvislosti s prílišnou dostupnosťou a množstvom informácií a z toho plynúcou neschopnosťou si tieto informácie (uložené na „externom disku“) vybaviť. História je k dispozícii, ale len kým svet nezaznamená globálny výpadok elektrického prúdu, a kým sa nezničia všetky obrovské úložiská. Na margo kolektívnej pamäte a dokumentačných médií Tomáš Dvořák hovorí, že „[m]inulost vstupuje a zasahuje do prítomnosti prostredníctvom moderných médií, jako jsou fotografie, film, hudební záznamy či internet, taktéž díky prudkému nárůstu historických odborných prací a stále nenasytnější muzejní kultuře.“<sup>426</sup> Holyroodská kaplnka tematizuje túto zrútenú históriu vo všetkých smeroch, je ako zničený pamätník, ktorý vo „fragmentoch“ prináša úvahy nad dobovou digitálnou ruinou, ktorú možno budeme v budúcnosti romanticky oslavovať, rovnako ako to robíme dnes s Holyrood Abbey. Na moment sa dokážeme s iluzívnym modelom, napodobňujúcim čierno-bielu fotografiu miesta, stotožniť. V nasledujúcej chvíli sa však tento obraz rozpadá v nekonečnom množstve ďalších možností jeho rekonštrukcie. „Rôzne časovosti (a o to viac priestory), ktoré sú produkované a postavené na analógovom základe, prinášajú oproti *digitálnemu* zvláštnu silu juxtapozície, ktorá sa vyskytovala v technike koláže, toľkokrát používanej v minulom storočí, špeciálne v západnom umení a v estetike ako takej.“<sup>427</sup> Kaplnka podľa hla v histórii mnohým zmenám. Za asi najzásadnejší považujem rok 1768, ktorý kaplnku po páde strechy zmenil v ruinu a dostal ju do podoby, v akej sa s ňou stretávame dnes. Maľba *Ruins of Holyrood Abbey* v minulosti plnila funkciu diorámy, dnes je historickým dokumentom toho, že sa proces rozkladu po zrútení zastavil, zakonzervoval a fetišizoval v bezčasovej ruine.

Od založenia kaplnky až po video *Bez názvu* (2015) prešiel motív ruiny Holyroodskej kaplnky rukami mnohých autorov. Len v roku 2015 (a z nášho popudu) okrem mňa, a Jiřího Kovandu (1953–) ako spoluautora, na videu pracovala fotografka Vendula Knopová (1987–) a umelec Ivan Svoboda (1980–). Ale v čom je to dôležité? O filmových adaptáciách Jane Austenovej autori Bolter a Grusin uvádzajú, že „Neobsahujú žiadne explicitné referencie k románom, na ktorých sú založené a rozhodne otvorene nepriznávajú, že sú adaptáciami.“<sup>428</sup> Ako autori postupujeme rovnako. Zachovávame to, čo by Bolter a Grusin nazvali transparentnosťou. Nezakrývame, ale v prvom pláne ani neodhaľujeme množstvo autorských spoluprác, ktoré prispeli ku konečnej podobe videa. Za transparentnosť sa v tomto smere považuje myslené vnorenie do virtuálneho priestoru, ale aj možnosť dešifrovania v súvislosti medzi fyzickou a digitálnou ruinou.

<sup>426</sup> Tomáš DVOŘÁK, „Přepisování paměti“, in: Nicolas MASLOWSKI – Jiří ŠUBRT (eds.), *Kolektivní paměť: K teoretickým otázkám*, Praha: Karolinum 2014, s.171-172.

<sup>427</sup> BISHOP – GANSING – PARIKKA, *Across and Beyond: Post-digital Practices, Concepts, and Institutions*, s. 14.

<sup>428</sup> Jay David BOLTER – Richard GRUSIN, „Imediace, hypermediace, remediace“, in: Tomáš Dvořák (ed.), *Kapitoly z dějin teorie médií*, Praha 2010, s. 88.

Na počiatku bola stavba opátstva a v ňom kaplnka. Neskôr sa kaplnka zmenila v ruinu a ešte neskôr sa motív ruiny objavil na Daguerrovej dioráme. V tomto bode sa daná maľba stala reprezentáciou ruiny kaplnky. Celý reprezentačný kolotoč sa ale len roztáča, aby nás nakoniec doviedol k sproblematizovanému, mnohovrstevnatému „videu manuálnej dekonštrukcie fotografie modelu reprezentácie reprezentácie ruiny kaplnky“. Absurdnosť tejto reprezentačnej konštrukcie ma nabáda k otázke autenticity obrazu. Spolu s Ronaldom Jonesom (1952–) sa chcem spýtať: „Mohlo by to znamenať, že umelecké dielo si vymenilo úlohu s jeho reprodukciou, pokiaľ ide o pravdivosť zobrazenia?“<sup>429</sup> Akákoľvek forma remediácie totiž znamená okrem získania nových aspektov aj informačnú stratu. Tým sa zároveň ponúka ako prostriedok štylizácie. Hrozí riziko, že na konci procesu abstrahovania toho veľa z pôvodnej formy nezostane. V prípade práce *Bez názvu* (2015) bol jedinou vecou, ktorá sa nezmenila, motív. Proces zmeny média, vizuality, času atď. nemal zásadný vplyv na podobu motívu stavby, ktorá je od roku 1768 v rozklade. Keby sme kaplnku vyfotografovali dnes, kaplnka na obrázku by sa príliš nelíšila od tej, ktorú zaznamenal Daguerre.

Pre video sme nenašli žiadny názov, ktorý by bol všeobjímajúcim, ultimátnym a konečným, preto sme video nakoniec pomenovali *Bez názvu* (2015). Keby sme preň zvolili iný názov, zúžil by sa jeho význam. A to som nechcela. Stalo by sa všeobecným modelom ruiny, modelom konkrétnej Holyroodskej kaplnky, prototypom procesu rozkladu, modelovou sondou do historickej udalosti alebo modelom osvojenia. Bolo by jednou zo svojich variantov. Dovolím si jednu citáciu citácie citácie, v ktorej Anton Markoš cituje Jakoba von Uexkulla, ako cituje Wernera Sombarta: „Les jako objektivně pevně daný umwelt neexistuje; existuje jen les hajného, les lovce, les botanika, les člověka na procházce, les romantického milovníka přírody, les toho, kdo sbírá dříví, les toho, kdo sbírá lesní plody, a les pohádkový, kde bloudí Jeníček a Mařenka.“<sup>430</sup> Dielo zostalo bez názvu kvôli možnosti nekonečného množstva potenciálnych názvov, čo kurátorku pri písaní kurátorského textu inšpirovalo k pokusom o jeho pomenovanie. Každý z možných názvov, ktoré navrhla Marika Kupková, kurátorka výstavy, v kurátorskom texte, predkladám ako druh interpretácie. Preto bez nároku na výlučnosť alebo preferenciu jedného z navrhnutých názvov, som si sadu názvov od Mariky Kupkovej dovolila aropriovať ako interpretačné modely práce a týmto gestom zúročiť nevyužitú možnosť. Sada navrhovaných názvov zahŕňala nasledujúce možnosti: *Ruiny, Holyrood Chapel, Test, Učenie, Osvojenie a Trpezlivosť*.

---

<sup>429</sup> Ronald JONES, „Fifteen minutes“, in: Jennifer LIESE, *Social medium: artists writing, 2000-2015*, New York: Paper Monument 2016, s. 177 -179, s. 179.

<sup>430</sup> Anton MARKOŠ, *Znaky a významy v evoluci*, Praha: Nová beseda 2015, s. 53.

Dielo by sa mohlo volať *Ruiny*, pretože do svojich prác rada vkladám nostalgiu, nádych romantizmu a pompéznosti. To mi prináša mimovoľný pocit očarenia. Mám ale rada aj opačnú polohu, ktorú ruiny prinášajú. Je to určitá plochosť, povrchnosť a odosobnenie, ktoré prebýja prebytok sentimentu. Keď kráľ temného romantizmu Nathaniel Hawthorne (1804–1864) v roku 1856, tj. 8 rokov pred vznikom maľby *Ruins of Holyrood Chapel*, navštívil Škótsko. Zrútenie kaplnky popísal vo svojich denníkoch. Jeho štýl písania bol paradoxne oveľa triezvejší, než som si predstavovala a predstavujem. Temný romantizmus a návrat gotiky sú synonymom pre nadbytok citov, predimenzovanosť a veľkoleposť. Pohľadom z inej perspektívy tento obrat reprezentuje umelosť, strojenosť a scénickosť. Voľba už tak dosť divadelnej ruiny kaplnky pre môj scénický model bola preto aj gestom tautologickým.

*Holyrood Chapel* by sa táto práca mohla volať ako memento imaginatívneho miesta alebo miesta, kde som nikdy nebola. Nie je imagináciou, utópiou, ani paralelnou realitou, ale skutočnou architektonickou pamiatkou nachádzajúcou sa v Edinburhu. Škótsko som navštívila prvýkrát pred dvoma rokmi. Aj keď som bola neďaleko, moje najbližšie spojenie s Abbey prebehlo pohybom prstov na rozpise zastávok autobusu. Bola som blízko, ale autobusom som sa odviezla úplne inam.

Potenciálne názvy *Test*, *Učenie* a *Osvojenie* sa vo vybranej sade možných názvov objavili kvôli potrebe akcentovať rovinu a charakter spolupráce. Ako som už spomenula, na výslednom videu sa počas celého procesu od vzniku opátstva podieľalo množstvo autorov. Zámerne som doteraz vynechávala opis spolupráce so spoluautorom diela Jiřím Kovandom. Video určitým spôsobom totiž popisuje aj vzťah študenta a učiteľa, v ktorom sme sa na čas ocitli. Tento vzťah sa tematizuje v prítomnom drile, ktorý predvádzam pri budovaní detailného papierového modelu a v upravujúcom geste, ktoré „konzultačno“ predvádza „veľká ruka“ pri posune a rekonfigurácii nastrihaného pôvodného videa do výsledku. Opakované rekonfigurácie sú zároveň testom vymenovaní rôznych nových realít a modelmi reality nemožnej. Fragmenty fotografie stavajú nový objekt. Rodí sa z roztrieštenia ruiny, ktorá nový celok podmieňuje svojou genetickou mutáciou.

Nakoniec aj potenciálny názov *Trpezlivosť* odkazuje na spomínané opakované rekonfigurácie. Sú podobným strategickým gestom ako názov *Bez názvu*. Neschopnosť uprednostniť jeden variant od druhého vedie k použitiu všetkých variantov. To bolo podporené strachom z výraznej editorskej stopy. Tieto obavy vyústili do predstavenia celého toku myslenia, ktoré nakoniec ohraničilo časovosť akcie a zdefinovalo jej začiatok i koniec. Trpezlivosť, ktorú vyžadujeme od diváka, je zároveň naším návodom na zosúladenie s prúdom myslenia umelca a cestou k autentickému zážitku cez čo najväčšiu imerziu.

## 4. Záver

Koncept modelu je v súčasnom českom a slovenskom postkonceptuálnom umení artikulovaný za pomoci modelových foriem a motívov z najrôznejších odborných i laických diskurzov. Tieto formy nutne prechádzajú emancipáciou od svojich pôvodných funkcií a kontextov a do umenia vstupujú s narušenou štruktúrou. Práve toto narušenie je veľmi dôležité, pretože vytvára priestor pre metaforu. Bez narušenia by modely zostali technickými nástrojmi bez potenciálu reflektovať širšie významy. Ich emancipácia je nutnou podmienkou „prestupu“ do umeleckého diskurzu. Nezáleží na tom, či modely pochádzajú z umeleckého, architektonického alebo vedeckého kontextu, každá z týchto oblastí má svoje špecifiká.

V historickej časti práce hľadám zlomové body, ktoré prispeli k týmto emancipáciám. Dospievam k názoru, že z historického pohľadu sú významné dve línie. Prvou je línia kategorizácie a typológie umeleckého kreatívneho procesu, ktorá sa vyvíjala od renesancie po barok a vyústila do ambivalentnej a neskôr spochybňovanej polarizácie vnútornej a vonkajšej podstaty umeleckého diela ako i oddelenia jeho prípravy a realizácie. Druhou, historicky významnou líniou, bol architektonický model, ktorý bol vymedzený v rámci podobného delenia ako pracovná, technická a prezentačná pomôcka. Na rozdiel od kontextu „umeleckých“ modelov a skíc, nebola pozícia architektonického modelu ako nutnej pomôcky nikdy spochybnená.

Reálna emancipácia historických architektonických i „umeleckých“ modelov nastala s modernou na začiatku 20. storočia a vyústila do voľného metaforického uchopenia modelových foriem s narušenou štruktúrou. Už od moderny a avantgárd sa stretávame s mediálnou sebareflexivitou a konceptualizáciou média emancipovaných modelov, čo v praxi znamená, že samotná voľba média modelu je riadeným gestom s konceptuálnym obsahom. Konceptualizmus alebo konceptuálne umenie 60. a 70. rokov otvorilo cestu emancipácii abstraktných kvázivedeckých modelov. Tieto vizualizačné metafory sú vybudované na estetike grafov, máp a diagramov a do umenia prenikajú pod kamuflážou kvázivedeckej štatistiky. Až postmoderný postkonceptualizmus naplno podporil potenciál modelu formovať konceptuálne obsahy na formálnej, materiálnej i abstraktnej obsahovej úrovni zároveň.

Na kontext historických kategórií reaguje postkonceptuálny emancipovaný model protestom aj afirmáciou. V 90. rokoch a v prvej polovici 10. rokov sa postkonceptuálni umelci českého a slovenského kontextu vysporiadávali s krízou a neskorším návratom tradičných kunsthistorických kategórií prostredníctvom mediálne-sebareflexívneho formalizmu. Úzky prúd umenia chápal emancipovaný fyzický model ako skulpturálny objekt, čo umelcom umožnilo konceptuálne uchopenie fyzického objektu ešte pred nástupom postinternetu a objektovo orientovanej ontológie. Tradičné umelecké kategórie sa ukázali ako alfa i omega vzťahovania sa

fyzických modelov k súčasnej role (komodifikovateľného) artefaktu. Postupná transformácia práce s modelom v priereze dejín ukázala, že na stáročné spory vnútornej podstaty a vonkajšieho prevedenia a invencie a realizácie môže model odpovedať jediným spôsobom. A to tým, že *vonkajšie* neexistuje bez *vnútorného* a že nie je invencia bez realizácie.

Tematizácia tradičných kunsthistorických kategórií ale zďaleka nie je jedinou témou artikulovanou pomocou emancipovaných postkonceptuálnych modelov. Príkladom môžu byť frustrácie spôsobené demokratizáciou informácií a paralelnou nemožnosťou si dobre vybrať, ktoré sa odrazili i v záujme umelcov o tieto témy. Informačná zahltenosť, digitálne barbarstvo, subjektívne podmienené interpretovanie reality, prevaha emócií nad faktami alebo politická kultúra postpravdy sú len niektorými faktormi, podieľajúcimi sa na zdieľanom pociť bezvýchodiskovosti. Dezinformačné tendencie sa ako témy dostali do umenia po obsahovej stránke, ale i na úrovni konceptualizácie zvolenej formy. Umelci inštinktívne siahajú po vedeckej alebo informačnej vizualizácii, ale nenarábajú s ňou v rukavičkách. Grafy, schémy, modely a diagramy rôzne upravujú, spochybňujú alebo prevracajú ich „objektívny“ charakter zámernou subjektivizáciou. Model, chápaný ako pomôcka, je v prvom rade nástrojom zjednodušenia zložitosti. Postkonceptuálni umelci to veľmi dobre vedia. Predsa sa ale stáva, že kvázivedecký model v ich rukách situáciu nezjednodušuje, no naopak upozorňuje na to, že nech sa snažíme akokoľvek, naše vysvetlenia reality plodia len ďalšie nezodpovedateľné otázky. Ak som model označila za pomôcku postkonceptuálneho umenia, myslela som aj túto dvojznačnosť. V tomto zmysle model *pomáha* odhaľovať zložitosť.

Vnútorné modely sú základnými jednotkami ľudskej jazykovej kategorizácie nevyhnutnej pre komunikáciu. Fyzická podstata ľudského tela naviazaná na vnímanie a myslenie je podrobovaná aktuálnemu vedeckému výskumu. V nadväznosti na dôležitosť novo nadobudnutých poznatkov nie je prekvapivé, že obrat pozornosti na *kogníciu* inšpiruje i k interpretácii a výskumu prostredníctvom umenia. Kognitívny model je vo svojej podstate otvorenou kategóriou. Slávny citát ekonomickej štatistiky hovorí, že „všetky modely sú nesprávne, ale niektoré užitočné.“<sup>431</sup> Dá sa tiež interpretovať pomocou približnosti a vágnosti každej *ľudskej* snahy niečo typologizovať alebo triediť. V jazykových teóriách ide o definovanie kategórií, ktorých prvky si nie sú rovné. Niektoré sa približujú viac *centru*, iné viac *periférii*. Podobnú stratégiu kategorizácie používa postkonceptuálne umenie, narábajúce s témami a motívmi emancipovanými z iných oblastí a počítajúce s metaforikou obsahu i formy. Kognitívne modely sa v tomto zmysle dajú považovať za *leitmotív* celej práce. Navrhnutá typológia nie je vyčerpávajúca a v istom zmysle je každý z interpretačných modelov špecifickým spôsobom

---

<sup>431</sup> George E.P BOX, „Science and Statistics“, *Journal of the American Statistical Association*, roč. 71, 1976, č.356, s. 791–799.

nahliadania „na to isté“. Práca si vyberá, hodnotí a analyzuje „zhmotňovanie“ mentálnych priestorov a svetov, ktoré sa v nadväznosti na konceptualistické dedičstvo vyskytujú ako tradičný motív českého a slovenského umeleckého kontextu. V postkonceptuálnom umení boli fyzické mentálne priestory, tak ako i imerzívne modely, ktorým je venovaná posledná kapitola práce, ovplyvnené rozvojom umenia inštalácie. Kognitívny model je vnútorného charakteru a nadobúda fyzickú podobu ľubovoľného média. Tým stojí v protiklade k typológii modelov fyzických a lineárnych, ktorým boli venované prvé dva návrhy typológie. Kognitívny model môže totiž tvoriť podskupinu každého z nich. Príkladom sú napríklad kognitívne mapy, ktoré používajú formu lineárneho sieťového diagramu za účelom vytvorenia „mapy“ mysle.

Poslednou kategóriou typológie, je oblasť fenoménov *vnorenia* a *ilúzie*, artikulovanou imerzívnymi modelmi. Tieto modely hodnotia tradíciu iluzívnej nápodoby, ale idú „za“ iluzívny obraz. Nejde im o plochu, ale o budovanie vnútorného prostredia, či už architektonického, modelového alebo scénografického. Môžeme povedať, že cieľom imerzívných emancipovaných modelov je, sa prostredníctvom výstavby paralelných imerzívných priestorov a situácií, autonómne vymedzovať voči nútenému „druhému“ životu, ktorý žijeme vo virtualizovanom internetovom svete. Nesmieme ale zabúdať, že virtualita v umení nie je ničím novým, a že jej počiatky niektorí radia už do Altamiry a Lascaux.<sup>432</sup> Podoba, akou ju poníma táto práca, síce neignoruje historický význam virtuality, ale napriek tomu prístup k virtualite a imerzii legitimizuje od doby, kedy sa legitimizovala aj výstava ako autonómne umelecké médium. Z toho dôvodu tento typ virtuality úzko reflektuje scénografické princípy a rozdeľuje imerziu na neiluzívnu a iluzívnu. Neiluzívny imerzívny model definuje architektonicky priestor expozície. Dosahuje to prostredníctvom emancipovaných foriem výstavnej architektúry, pre ktoré používam termín *architektony* a tiež prostredníctvom tvorby „výstavy vo výstave“, ohraničenej protoarchitektonickou schémou, ktorú práca označuje ako *parapavilón*. Iluzívne imerzívne modely sú „nastavbou“ ponímania priestoru galérie ako kognitívneho modelu. Prostredníctvom reálnej alebo virtuálnej dokumentácie (fiktívneho) priestoru tematizujú význam a úskalia ilúzie v súčasnej spoločnosti poznačenej masívnou virtualizáciou.

Táto dizertačná práca vznikla ako kombinácia výskumu prostredníctvom umenia a diskurzívneho výskumu v oblasti umeleckej historiografie a teórie. Aj keď má oficiálne oddelenú teoretickú časť od časti praktickej, jedna by bez druhej nevznikla. Navrhnutá typológia, najväčší prínos teoretickej časti výskumu, bola podmienená rozvojom a objavmi na strane autorského rozvoja, objavov a výskumu. Aj keď typologický výber zd'aleka nevyčerpáva možnosti interpretácie modelu, dovoľuje na model nahliadnuť ako na jednotiaci prvok určitej tendencie

---

<sup>432</sup> Oliver GRAU, *Virtual Art. From Illusion to Immersion*, Cambridge, MA – Londýn, UK: The MIT Press 2003.



postkonceptuálneho umenia v českom a slovenskom kontexte. Zároveň je určitým mediátorom tradície umenia ako komoditného artefaktu a prenikania vedeckých racionálnych prístupov do uchopovania umenia, ale i života ako takého.

Azda už pridám len citát na koniec, naznačujúci tendenciu najsúčasnejšieho umenia vzdať sa sebareflexivity modelov a veľkých tém. „Od tohto okamžiku se vystříháme těchto slov: METAFORA, ALEGORIE, MODEL, OBSAH, VÝZNAM, SDĚLENÍ,“<sup>433</sup> prehlásili členovia umeleckej skupiny Rafani vo svojom videu *K budoucnosti* (2018) zo svojej nedávnej výstave v galérii Berlínský model. Je totiž celkom možné, že české a slovenské umenie začína byť v roku 2018 z modelov unavené, a že časové vymedzenie práce uchopuje určitý uzavretý okamih českých a slovenských umeleckých dejín.

---

<sup>433</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=LTwVnWAPjJs> (cit. 1. 6. 2018).

## 5. Bibliografia

Monografie, zborníky, katalógy, periodiká:

Russell L. ACKOFF, *Scientific Method: optimizing applied research decisions*, New York: Wiley 1962.

Leon Battista ALBERTI, *On the Art of Building in Ten Books*, Cambridge, MA: MIT Press 1991.

Jaynie ANDERSON, *Tiepolo's Cleopatra*, Melbourne: Macmillan Art Publishing 2003.

Karen ARCHEY - Robin PEPCKHAM (eds.), *Art Post-Internet: INFORMATION/DATA*, Peking: Ullens Center for Contemporary Art 2014.

ARISTOTELÉS, *Fyzika*, Praha: Rezek 1996.

Alain BADIOU, *The Concept of Model. An Introduction to the Materialist Epistemology of Mathematics*, Melbourne: re.press 2007.

Zbyněk BALADRÁN – Vít HAVRÁNEK – Věra KREJČOVÁ, *Atlas transformace*, Praha: tranzit 2009.

Anežka BARTLOVÁ – Zuzana JAKALOVÁ, „Vždy som bol súčasný. Rozhovor s kurátorom a umelcom Borisem Ondreičkou“, *Art+Antiques*, november 2017, č. 11.

Anežka BARTLOVÁ – Martin VRBA, „Multilog se Zbyňkem Baladránem“, *Flash Art CZ / SK*, roč. 13, 2018, č.47.

Helena BENDOVIÁ, „Doslov – Frederic Barlett, schémata a kognitívna veda“, in: Helena BENDOVIÁ – Matěj STRNAD (eds.), *Společenské vědy a audiovizualita*, Praha: AMU 2014.

Claire BISHOP, *Radical Museology or, What's 'Contemporary' in Museums of Contemporary Art?*, Londýn: Koenig Books 2013.

Claire BISHOP, „Řízení reality. Spolupráce a participace v současném umění“, *Sešit pro umění, teorii a příbuzné zóny*, roč. 1, 2007, č. 1-2.

Claire BISHOP, *Installation Art. A Critical History*, Londýn: Tate Publishing 2005.

Ryan BISHOP – Kristoffer GANSING – Jussi PARIKKA, „Across and Beyond: Post-digital Practices, Concepts, and Institutions“, in: Ryan BISHOP – Kristoffer GANSING – Jussi PARIKKA (eds.), *Across and Beyond – A transmediale Reader on Post-digital Practices, Concepts, and Institutions*, Berlin: Sternberg Press 2016.

Oldřich J. BLAŽÍČEK – Jiří KROPÁČEK, *Slovník pojmů z dějin umění. Názvosloví a tvarosloví architektury, sochařství, malby a užitého umění*, Praha: Aurora 2003.

Jay David BOLTER – Richard GRUSIN, „Imediace, hypermediace, remediace“, in: Tomáš DVOŘÁK (ed.), *Kapitoly z dějin a teorie médií*, Praha: VVP AVU 2010.

- Jay David BOLTER – Richard GRUSIN, *Remediation: Understanding New Media*, Cambridge, MA: MIT Press 2000.
- George E.P BOX, „Science and Statistics“, *Journal of the American Statistical Association*, roč. 71, 1976, č.356, s. 791–799.
- Michaela BREJCHA, „Ke konceptu mediální specifity a kantovské interpretaci konceptuálního umění“, *Sešit pro umění, teorii a příbuzné zóny*, roč. 9, 2015, č.19.
- Leslie BRUBAKER, „Dionysius of Fournà“ in: Joseph R. STRAER (ed.), *Dictionary of the Middle Ages*, New York: Charles Scribner's Sons 1984.
- Daniel BUREN, „The Function of The Studio“, in: Jens HOFFMANN, *The Studio*, Cambridge, MA: MIT Press 2012, s. 83-89.
- Nicolas BURRIAUD, *Relational Aesthetics*, Paříž: Les Presses de réel 2002.
- Suzanne BUTTOLPH (ed.), „Great Models“, *The Student Publication of The School of Design*, roč. 27, 1978, č.27.
- Peter BÜRGER, *Teorie avantgardy / Stárnutí moderny. Stati o výtvarném umění*, Praha: VVP AVU 2015.
- Nancy CARTWRIGHT, *The Dappled World: A Study of the Boundaries of Science*. Cambridge: Cambridge University Press 1999.
- Karel CÍSAŘ. *Abeceda věcí*, Praha: Umprum 2015.
- Karel CÍSAŘ, „Modernologie. Umění po postmoderním umění“, in: Edith JEŘÁBKOVÁ – Jiří ŠEVČÍK (eds.), *Mezi první a druhou moderností 1985-2012*, Praha: VVP AVU 2011, s.52.
- Arthur C. CLARKE, *Vesmírná Odysea / Rajské fontány*, Praha: Odeon 1982.
- Kaliopi CHAMONIKOLA, „Muzeum jako proměnlivá scéna“, in: Mária ORIŠKOVÁ – Carol DUNCAN (eds.), *Teória a prax múzea umenia*. Bratislava : Nadácia - Centrum súčasného umenia, 2002.
- Viktor ČECH, „Kresba tělem“, in: Lenka SÝKOROVÁ (ed.), *Postkonceptuální přesahy v české kresbě*, Ústí nad Labem: FUD UJEP 2015.
- Gilles DELEUZE – Félix GUATTARI, *Tisíc plošin*, Praha: Hermann & synové 2010.
- Brian DILLON, „Species of Spaces: Art, Architecture and Environment“, in: Ralph RUGOFF (ed.), *Psycho Buildings. Artists Take on Architecture*, 2008.
- Tomáš DVOŘÁK, „Přepisování paměti“, in: Nicolas MASLOWSKI – Jiří ŠUBRT (eds.), *Kolektivní paměť: K teoretickým otázkám*, Praha: Karolinum 2014.
- Petr DUB, *Vybrané postkonceptuální přístupy v současné české malbě* (dizertačná práce), Brno: FaVU VUT 2012.
- Catherine Z. ELGIN, *True Enough*, Cambridge, MA: The MIT Press 2017, s. 28. Preklad: K. H.

- Paul EMMONS – Matthew MINDRUP, „Material Models and Immaterial Paradigms in the Rietveld Schröder House“, in: *Journal of Architectural Education*, roč. 62, 2008, č.2, s. 44-52.  
Preklad: K. H.
- Stano FILKO – Ján MANČUŠKA – Boris ONDREIČKA – Marek POKORNÝ, *Model sveta. Quadrophony* (kat. výstavy), Benátky: 51. Benátske Bienále 2005, s. 5-6.
- David FREEDBERG, *Peter Paul Rubens. Oil Paintings and Oil Sketches*, New York: Gagosian Gallery, 1995.
- Michael FRIED, „Umění a objektovost“, in Tomáš POSPISZYL (ed.), *Před obrazem. Antologie americké výtvarné teorie a kritiky*, Praha: OSVU 1998.
- Bettina FUNCKE, „Not Objects so Much As Images. A Response to Graham Harman's ‚Greenberg, Duchamp, and the Next Avant-Garde‘“, in: Ridvan ASKIN – Paul J. ENNIS – Andreas HÄGLER – Philipp SCHWEIGHAUSER (eds.), *Aesthetics in the 21st Century. Speculations V*, Brooklyn, NY: Punctum books 2014.
- Irene GAMMEL, *Baroness Elsa: Gender, Dada, and Everyday Modernity*. Cambridge: The MIT Press 2002.
- Berys GAUT, „Umění jako klastrový pojem“, in: Denis CIPORANOV – Tomáš KULKA (eds.), *Co je umění?: Texty angloamerické estetiky 20. století*, Praha: Pavel Mervart 2011.
- Barbora GERŽOVÁ, *Pasce vizuálnej ilúzie / Súčasné podoby trompe l'oeil*, Nitra: Nitrianska galéria 2009.
- Nelson GOODMAN, *Jazyky umění: Nástin teorie symbolů*, Praha: Academia, 2007. s. 136.
- Nelson GOODMAN – Catherine ELGINOVÁ, *Nové pojetí filozofie a dalších umění a věd*, Praha: Filozofická fakulta Univerzity Karlovy 2017.
- Oliver GRAU, *Virtual Art. From Illusion to Immersion*, Cambridge, MA – Londýn, UK: The MIT Press 2003.
- Clement GREENBERG, „Modernistická malba“, in Tomáš POSPISZYL (ed.), *Před obrazem. Antologie americké výtvarné teorie a kritiky*, Praha: OSVU 1998.
- Małgorzata DAWIDEK GRYLICKA, „Konkrétní poezie a konceptuální umění“, in: Ondřej BUDDEUS – Markéta MAGIDOVÁ (eds.), *Třídít slova. Literatura a konceptuální tendence 1949-2015*, Praha: Tranzit 2015.
- Giuseppe DEL RE, „Models and analogies in science“, *HYLE – International Journal for Philosophy of Chemistry*, č. 6, 2000.
- Lenka HACHLINCOVÁ, *Písmo a obraz v českém a slovenském umění v pětadesátých a šestdesátých letech 20. století* (dizertačná práce), Praha: FF UK 2015.
- Graham HARMAN, „The Next Avant-Garde“, in: Ridvan ASKIN – Paul J. ENNIS – Andreas HÄGLER – Philipp SCHWEIGHAUSER (eds.), *Aesthetics in the 21st Century. Speculations V*, Brooklyn, NY: Punctum books 2014.

- Tomáš HAUER, *S/krze postmoderní teorie*, Praha: Karolinum 2002.
- Katarína HLÁDEKOVÁ, *Modely architektúry ako umenie* (dipl. práca), Brno: FaVU VUT 2010.
- Katarína HLÁDEKOVÁ, *Model a metoda*, Brno: FaVU VUT 2016, s. 14.
- Mária HLAVAJOVÁ, *Denisa Lehocká – Boris Ondreička – Peter Rónai* (kat. výst.), Praha: Galerie Václava Špály 1997.
- Douglas HOFSTADTER, *I Am a Strange Loop*, New York: Basic Books 2012.
- Antony HUDEK, „Detours of Objects“, in: Antony HUDEK, *The Object*, Cambridge, MA: MIT Press 2014.
- Gábor HUSHEGYI, *Németh* (katalóg), Bratislava: Kalligram 2008.
- Katarína IHRINGOVÁ, *Vzťah slova a obrazu v slovenskom vizuálnom umení*, Trnava: vlastným nákladom 2012.
- Beata JABLONSKÁ, „Spor o slovenské ‚More‘“, *Sešit pro umění, teorii a příbuzné zóny*, roč. 7, 2013, č.15.
- Richard JAROŠ – Pavla PAUKNEROVÁ (eds.), *Nejen kruhy*, Praha: Umprum 2017.
- Václav JANOŠČÍK (ed.), *Objekt*, Praha: Kvalitář, 2015.
- Tereza JINDROVÁ, „Katarína Hládeková: #∞“, in: Karina KOTTOVÁ – Tereza JINDROVÁ (ed.), *Cena Jindřicha Chalupeckého 2016* (katalóg výstavy), Praha: Společnost Jindřicha Chalupeckého – Národní Galerie v Praze 2016.
- Ronald JONES, „Fifteen minutes“, in: Jennifer LIESE, *Social medium: artists writing, 2000-2015*, New York: Paper Monument 2016, s. 177 -179.
- Emilia KABAKOV – Ilya KABAKOV, *On The Total Installation*, Berlin: Kerber Verlag 2008.
- Julie KAČEROVSKÁ, *Kniha – objekt ve veřejném prostoru* (dizertačná práca), Brno: FaVU VUT 2013.
- Ladislav KESNER, *Model* (kat. výst.), Praha: Galerie Rudolfinum 2015.
- Ladislav KESNER, „Obrazy a modely ve vědě a medicíně“, in: Marta FILIPOVÁ – Matthew RAMPLEY (eds.), *Možnosti vizuálních studií. Obrazy – texty – interpretace*, Brno: Barrister & Principal – FF MUNI 2007.
- James Roy KING, *Remaking the World. Modeling in Human Experience*, Urbana – Chicago: University of Illinois Press 1996.
- Anthony KIENDL (ed.), *Informal Architectures. Space and Contemporary Culture*, Londýn: Black Dog Publishing 2008.
- Robert KLANTEN – Lukas FEIREISS (eds.), *Beyond Architecture. Imaginative Buildings and Fictional Cities*, Berlin: Gestalten 2009.
- Jiří KROUPA, *Školy dějin umění. Metodologie dějin umění 1*, Brno: MUNI press, 2010.
- Jiří KROUPA, *Umělci, objednavatelé a styl. Studie z dějin umění*, Brno: Barrister a Principal, 2006.

- Rosalind KRAUSS, „Sculpture in the Expanded Field“, *October*, č. 8, jar 1979.
- Jan KRALOVIČ, „Od videnia k zviditeľňovaniu (K tvorbe Juraja Gábora)“, *Ostium*, roč. 12, 2016, č.1.
- Tomáš KULKA, „O filozofii Nelsona Goodmana“, in: Nelson GOODMAN – Catherine ELGINOVÁ, *Nové pojetí filozofie a dalších umění a věd*, Praha: FF UK 2017.
- George LAKOFF, *Ženy, oheň a nebezpečné věci. Co kategorie vypovídají o naší mysli*, Praha: Tráda 2006.
- Petra LANGE-BERNDT, „How to be Complicit with Materials“, in: Petra LANGE-BERNDT (ed.), *Materiality*, Cambridge, MA: MIT Press 2015.
- Irving LAVIN, *Bozzetto Style: The Renaissance Sculptor's Handiwork*, Londýn: The Pindar Press 2009.
- John MACK, *The Art of small things*, Londýn: The British Museum 2007.
- Markéta MAGIDOVÁ, „Absurdní racionalita konceptuálních tendencí“, in: Ondřej BUDDEUS – Markéta MAGIDOVÁ (eds.), *Třídít slova. Literatura a konceptuální tendence 1949-2015*, Praha: Tranzit 2015.
- Lucie MACHOVÁ, *Fenomén paměti v českém a slovenském umění mladé generace* (dipl. práce), Ústí nad Labem: FUD UJEP 2013.
- Anton MARKOŠ, *Znaky a významy v evoluci*, Praha: Nová beseda 2015.
- Martin MAZANEC, „Lucie Sceranková. Tichá voda brehy myje“ (kurátorský text) In: Martin MAZANEC (ed.), *Křehké kino*, Brno – Olomouc: Galerie TIC – Pastiche filmz 2012.
- Martin MAZANEC, „Vilém Novák. Oni“ (kurátorský text), in: Martin MAZANEC (ed.), *Křehké kino*, Brno – Olomouc: Galerie TIC – Pastiche filmz 2012.
- Marie MEIXNEROVÁ, *#mm net art*, Olomouc: Pastiche Filmz 2014, s.110. alebo Oliver GRAU, *Virtual Art. From Illusion to Immersion*, Londýn, UK – Cambridge, MA: MIT Press 2003.
- Maurice MERLEAU-PONTY, *Svět vnímání*, Praha: Oikúmené 2008.
- Matthew MINDRUP, „Kurt Schwitters' Architectural Models“, *The Journal of Kurt Schwitters Society*, roč.4, 2014, č.4.
- W. J. T. MITCHELL, *Teorie obrazu. Eseje o verbální a vizuální reprezentaci*, Praha: Karolinum 2016.
- Franco MORETTI, *Grafy, mapy, stromy. Abstraktní modely literární historie*, Praha: Karolinum 2014.
- Simon MORLEY, *Writing on the Wall. Word and Image in Modern Art*, Londýn: Thames and Hudson 2003.
- Alva NOË, *Strange Tools. Art and Human Nature*, New York: Hill and Wang 2015.
- Mária ORIŠKOVÁ, *Dvojhlasné dejiny umenia*, Bratislava: Petrus 2002.

- Peter OSBORNE, *Anywhere or Not at All. Philosophy of Contemporary Art*, Londýn, UK – Brooklin, NY: Verso 2013.
- Orhan PAMUK, *Jiné barvy*, Praha: Argo 2017.
- Pavla PAUKNEROVÁ, „Vizuální vnímání, vizuální vědění“, in: Richard JAROŠ – Pavla PAUKNEROVÁ (eds.), *Nejen kruhy*, Praha: Umprum 2017.
- Tomáš POSPISZYL, *Asociativní dějepis umění*, Praha: Tranzit 2014.
- Tomáš POSPISZYL, „Od výtvarného umění ke konceptuální literatuře“, in: Ondřej BUDDEUS – Petra MAČINGOVÁ, *Objekt post internet* (diplomová práce), Brno: FF MUNI 2016.
- Václav MAGID, „Ozvěny špatného smíchu. Postinternetové umění a kulturní průmysl.“, *Sešit pro umění, teorii a příbuzné zóny*, 2014, č. 17.
- Markéta MAGIDOVÁ (eds.), *Třídít slova. Literatura a konceptuální tendence 1949-2015*, Praha: Tranzit 2015.
- Tomáš POSPISZYL, „Rozhovor Tomáše Pospiszyla s Dominikem Langom“, in: Tomáš POSPISZYL, Yvona FERENCOVÁ, Dominik LANG (eds.), Dominik Lang. Spící město (kat. výstavy), Praha: Tranzit 2011.
- Tomáš POSPISZYL, *Srovnávací studie*, Praha: Fra 2005.
- Donald PREZIOSI, „Umenie dejín umenia“, in: Mária ORIŠKOVÁ (ed.), *Efekt múzea: predmety, praktiky, publikum. Antológia textov anglo-americkej kritickej teórie múzea*, Bratislava: VŠVU 2006.
- Petr REZEK, *Architektonika a protoarchitektura*, Praha: Jan Placák –Nakladatelství Filosofie 2009.
- Charlotte REYNOLDS, *The Fourth Register of Architecture: ‚Model as ...‘* (diplomová práce), Londýn: The Barlett School of Architecture, UCL 2015.
- Margit ROWELL, „Vladimir Tatlin: Form/Faktura“, *October*, roč.3, 1978, č. 7, s. 83-108.
- Ralph RUGOFF (ed.), *Psycho Buildings. Artists Take on Architecture*, Londýn: Hayward Publishing 2008.
- Pavla SCERANKOVÁ, *Mysl bez obrazu* (dizertační práce), Praha: AVU 2011.
- Albert SMITH, *Architectural Model as Machine*, Abingdon: Routledge 2004.
- Veronika SELLNEROVÁ (bakalárska práca), *Reflexe českého post-internetového umění*, Brno: FF MUNI 2016.
- Jon L. SEYDL, *Fifteen Oil Sketches Giambattista Tiepolo*, Los Angeles: The J. Paul Getty Museum, 2005.
- Josef ŠLERKA, „Morettiho modely, Moretti jako model“, in: Franco MORETTI, *Grafy, mapy, stromy. Abstraktní modely literární historie*, Praha: Karolinum 2014, s. 111-114.
- Margit ROWELL, „Vladimir Tatlin: Form/Faktura“, *October*, roč.3, 1978, č. 7.

Veronika SELLNEROVÁ, *Reflexe českého post-internetového umění* (bak. práce), Brno: FF MUNI 2016.

Lenka SÝKOROVÁ, „Markéta Hlinovská“, in: Lenka SÝKOROVÁ (ed.), *Postkonceptuální přesahy v české kresbě*, Ústí nad Labem: FUD UJEP 2015, s. 130.

Lenka SÝKOROVÁ (ed.), *Postkonceptuální přesahy v české kresbě*, Ústí nad Labem: FUD UJEP 2015.

Giorgio VASARI, „Le vite dei più eccellenti architetti, pittori et scultori italiani“, in: G. BALDIN BROWN (ed.), *Vasari on Technique*, Londýn: J.M. Dent & Company 1907. Preklad: Katarína Hládeková.

Petr WITTLICH, *Literatura k dějinám umění. Vývojový přehled*, Praha: FF UK 2008.

Lambert ZUIDERVAART, *Umění a sociální transformace. Pravda, autonomie a společenské makrostruktury*, Ústí nad Labem: UJEP FUD – Praha: Nadace pro současné umění Praha 2015.

Veronika ZAPLETALOVÁ, *Chatařství*, Brno: Era 2007.

Jan ZÁLEŠÁK, *Apocalypse Me*, Brno: VUT FaVU 2016.

Jan ZÁLEŠÁK, *Umění spolupráce*, Praha – Brno: AVU – MUNI 2011.

Internetové zdroje:

Viktor ČECH, „Miroslava Večeřová“, *Art+Antiques*, červenec-srpen, 2017,

<http://artcasopis.cz/clanky/miroslava-vecerova> (cit. 4. 1. 2018).

Joshua M. EPSTEIN, „Why Model?“, *Journal of Artificial Societies and Social Simulation*, roč. 11, 2008, č. 4, <http://jasss.soc.surrey.ac.uk/11/4/12.html> (cit. 28. 1. 2018).

ERBO, „Hofstadter-Moebius loop“, *Everything2*, 7. október 2000, <https://everything2.com/title/Hofstadter-Moebius+loop> (cit. 4. 6. 2017).

Yvona FERENCOVÁ, „Pavla Sceranková. Pohyb v meziprostoru“, *Flashart*, 2015, č. 35, [http://flashart.cz/clanek/251/Pavla-Scerankov%C3%A1-Pohyb-v-meziprostoru-\(YVONA-FERENCOV%C3%81\)](http://flashart.cz/clanek/251/Pavla-Scerankov%C3%A1-Pohyb-v-meziprostoru-(YVONA-FERENCOV%C3%81)) (cit. 18. 11. 2017).

Roman FRIGG – Stephen HARTMANN, „Models in Science“, *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*, 1. september 2012, <http://plato.stanford.edu/archives/fall2012/entries/models-science/> (cit. 1.3.2016). Preklad: K. H.

Ben den HARTOG, „The Droste Effect“, *OtherFocus*, 11. november 2011, <http://www.otherfocus.com/the-droste-effect/>, (cit. 20.7.2017).

Martin HARTUNG, *What Models Can Do—A Short History of the Architectural Model in Contemporary Art* (kurátorský text), Siegen: Museum für Gegenwartskunst Siegen 2014,



<http://www.e-flux.com/announcements/30926/what-models-can-do-a-short-history-of-the-architectural-model-in-contemporary-art/> (cit. 20. 12. 2017). Preklad: K. H.

Stefan HEIDENREICH, „Freeportism as Style and Ideology: Post-Internet and Speculative Realism, Part I“, *e-flux*, č. 71, marec 2016, <https://www.e-flux.com/journal/71/60521/freeportism-as-style-and-ideology-post-internet-and-speculative-realism-part-i/> (cit. 4. 3. 2018). Preklad: K. H.

Nathalie HEINRICH, „Les Immatériaux Revisited: Innovation in Innovations“, *Tate Papers*, č. 12, jeseň 2009, <http://www.tate.org.uk/research/publications/tate-papers/12/les-immateriaux-revisited-innovation-in-innovations> (cit. 30. 1. 2018).

Jörg HEISER, „Torture and Remedy: The End of -isms and the Beginning Hegemony of the Impure“, *e-flux*, č. 11, december 2009, <https://www.e-flux.com/journal/11/61346/torture-and-remedy-the-end-of-isms-and-the-beginning-hegemony-of-the-impure/> Preklad: K. H.

Anne HOLTROP – Bas PRINCEN – Hans TEERDS – Job FLORIS – Krijn DE KONING, „Editorial. Models. The Idea, the Representation and the Visionary“, *Oase*, č. 84, 2011, <https://www.oasejournal.nl/en/Issues/84/Editorial#020> (cit. 3. 2. 2018).

James T. HONG, „The Suspicious Archive, Part I: A Prejudiced Interpretation of the Interpretation of Archives“, *e-flux*, september 2016, č. 75, <http://www.e-flux.com/journal/75/67172/the-suspicious-archive-part-i-a-prejudiced-interpretation-of-the-interpretation-of-archives/> (cit. 7. 11. 2018).

Massimiliano GIONI, *A letter from Venice*, 9.6.2011, <https://www.domusweb.it/en/art/2011/06/09/a-letter-from-venice.html> (cit. 2. 5. 2018).

Travis JEPPESEN, „Spálený toast a rozbité satelity: umění Jana Jakuba Kotíka“, *Časopis Umělec*, 1. január 2004, <http://divus.cc/london/cs/article/burnt-toast-and-broken-satellites-the-art-of-jan-jakub-kotik> (cit. 21. 11. 2017).

Edith JEŘÁBKOVÁ, *Rafani. Dech* (kurátorský text), Brno: DUMB 2012, <http://artalk.cz/2012/06/23/tz-rafani-5/> (cit. 23.6.2016).

Barbora KLÍMOVÁ, „Československý konceptualismus dnešním pohledem“, *artalk.cz*, 16. november 2017, <http://artalk.cz/2017/11/16/ceskoslovensky-konceptualismus-dnesnim-pohledem/> (cit. 14. 2. 2018).

Jan KRALOVIČ, „14461 znakov k cene Oskara Čepana“, *artalk.cz*, <http://artalk.cz/2014/11/18/14-461-znakov-k-cene-oskara-cepana-2014-vratane-medzier/> (cit. 4. 3. 2017).

Ján KRALOVIČ, „Konceptuálne umenie v rozšírenom poli“, *artalk.cz*, 16. november 2017, <http://artalk.cz/2017/11/16/konceptualne-umenie-v-rozsirenom-poli/> (cit. 12. 2. 2018).

Jan KRALOVIČ, „Od videnia k zviditeľňovaniu (K tvorbe Juraja Gábora)“, *Ostium*, roč. 12, 2016, č.1. <http://www.ostium.sk/language/sk/od-videnia-k-zviditelnovaniu-k-tvorbe-juraja-gabora/> (cit. 21. 2. 2018).

Manuel LIMA, „Vizualization metaphors: Old and New“, *Visual Complexity*, 26. november 2014, <http://www.visualcomplexity.com/vc/blog/?author=1> (cit. 16. 1. 2018).

Marian MACKEN, „Supermodels“, *Architecture Australia*, november 2006, č. 6, <https://architectureau.com/articles/exhibition-41/> (cit. 23. 1. 2018).

Peter MEGYEŠI, „Dve verzie jednej výstavy“, *artalk.cz*, 22. 5. 2018 <http://artalk.cz/2018/05/22/dve-verzie-jednej-vystavy/> (cit. 28. 5. 2018).

František MELICHAR – Emanuel Salomon FRIEDBERG-MÍROHORSKÝ, in: Jan OTTO (ed.), *Ottův slovník naučný. Dvacátý třetí díl*, Praha: J. Otto 1905, s. 1028, <http://archive.org/stream/ottvslovnknauni47ottogoog#page/n1124/mode/2up> (cit. 29. 11. 2016).

Terezie NEKVINDOVÁ, „Červí dírou do neznáma. Rozhovor s Jiřím Příhodou“, *Stavba*, 2008, č. 4, s. 13-15, <http://vvp.avu.cz/pub/att/autori/48/17.pdf> (cit. 16. 5. 2018).

Michal NOVOTNÝ, „Domečky a ztráta iluzí“, *A2 kulturní týdeník*, 2015, č. 6, s. 11, <https://www.advojka.cz/archiv/2015/6/domecky-a-ztrata-iluzi> (cit. 22. 1. 2018).

Boris ONDREIČKA, *Otázka vůle*, <http://questionofwill.com/sk/o-projekte/> (cit. 13.4.2018).

Tomáš POSPISZYL, „Ján Mančuška. Od věci k jejich významu“, *Časopis Umělec*, 1. január 2004, <http://divus.cc/london/cs/article/jan-mancuska-from-things-to-their-meaning?printLayout=true> (cit. 12.3.2018).

Anna REMEŠOVÁ, „Třikrát Roman Štětina“, *Flashart*, 2017, č. 44, [http://flashart.cz/clanek/317/T%C5%99ikr%C3%A1t-Roman-%C5%A0t%C4%9Btina-\(Anna-Reme%C5%A1ov%C3%A1\)](http://flashart.cz/clanek/317/T%C5%99ikr%C3%A1t-Roman-%C5%A0t%C4%9Btina-(Anna-Reme%C5%A1ov%C3%A1)) (cit. 24. 12. 2017).

Dieter ROELSTRAETE, „After the historiographic Turn: Current Findings“, *e-flux.com*, 1. október 2010, [http://worker01.e-flux.com/pdf/article\\_60.pdf](http://worker01.e-flux.com/pdf/article_60.pdf) (cit. 1. 10. 2012).

Tereza STEJSKALOVÁ, „Je benátské bienále jen pro umělce, kteří mají peníze?“, *a2larm.cz*, 20. 5. 2015 <https://a2larm.cz/2015/05/je-benatske-bienale-jen-pro-umelce-kteri-maji-penize/> (cit. 20. 5. 2018).

Sam THORNE, „The Encyclopedic Palace“, *Frieze*, 14. september 2013, <https://frieze.com/article/encyclopedic-palace> (cit. 12. 11. 2017).

Kateřina TUČKOVÁ, „Tomáš Džadoň“, *Art+Antiques*, december 2007, <http://www.artcasopis.cz/clanky/tomas-dzadon> (cit. 3. 5. 2018).

Eric W. WEISSTEIN, „Möbius Strip“, Wolfram Mathworld – A Wolfram Web Resource, <http://mathworld.wolfram.com/MoebiusStrip.html> (cit. 23. 3. 2017).

Ďalšie internetové zdroje:

- <http://admagazin.sk/art/dan-perjovschi-vybrane-spravy-v-zilinskej-novej-synagoge/> (cit. 18. 12. 2017).
- <http://www.artlist.cz/dila/1940/> (cit. 16. 11. 2017).
- <http://www.artlist.cz/dila/4715/> (cit. 20. 5. 2018).
- <http://www.artlist.cz/dila/4560/> (cit. 8. 2. 2018).
- <http://artalk.cz/2017/04/22/25-4-2017-vaclav-janoscik-andrea-pruchova-a-dalsi-postpravda-a-nove-informacni-ramce/> (cit. 29. 1. 2018).
- <http://artalk.cz/2017/04/12/umeni-a-postpravda/> (cit. 29. 1. 2018).
- <https://artycok.tv/3927/zbynek-baladran-cognitive-maps> (cit. 2. 2. 2018).
- <http://www.zbynekbaladran.com/cs/modely-vesmiru/>
- <http://cerevka.sk/portfolio/3d/> (cit. 13. 11. 2017).
- <http://www.ceskatelevize.cz/ct24/svet/1957973-post-pravdivy-slovem-roku-na-faktech-nesejde-vitezi-emoce> (cit. 30. 1. 2018).
- <http://www.contemporaryartdaily.com/2015/05/venice-walker-evans-isa-genzken-at-the-central-pavilion/p1050340-2/> (cit. 24. 3. 2018).
- <https://dailyartfair.com/exhibition/4409/monika-sosnowska-cahiers-d-art> (cit. 24. 3. 2018).
- <https://elearningindustry.com/schema-theory> (cit. 30. 7. 2017).
- <http://entrancegallery.com/en/what-do-you-have-that-i-dont/> (cit. 28. 2. 2017).
- <https://www.facebook.com/photo.php?fbid=1926765130979782&set=rpd.100009389428994&type=3&theater> (cit. 8. 4. 2018).
- <https://www.faitgallery.com/soucasne-a-planovane/events/50.html> (cit. 12. 3. 2018).
- <http://www.galeriejeleni.cz/2007/eva-kotatkova-za-mezi-nad-pod-v-pokoj-vitezny-projekt-ceny-j-chalupeckeho-2007/> (cit. 20. 5. 2018).
- <http://www.galeriejeleni.cz/2000/jan-j-kotik-economies-of-scale/> (cit. 16. 11. 2017).
- <http://www.galeriejeleni.cz/2000/jan-nalevka-zem-plna-mleka/> (cit. 21. 11. 2017).
- <http://www.gettoworkjirka.cz/Art-Practice-and-Other-Activities> (cit. 25. 2. 2017).
- <http://www.hlinovska.com/index.php/kockolit-diplomka/> (cit. 20. 9. 2017).
- <http://janpfeiffer.info> (cit. 28. 2. 2017).
- <http://www.jiriprihoda.cz/cz/scena/> (cit. 12. 3. 2018).
- <http://www.jiriprihoda.cz/cz/blize-k-ulici/> (cit. 22. 5. 2018).
- <http://www.luciascerankova.com/> (cit. 16. 3. 2018).
- <http://www.matejsmetana.net/architekton-2> (cit. 12. 5. 2018).
- <http://www.matejsmetana.net/podzimni-zoom> (cit. 20. 11. 2016).
- <http://www.monumenttotransformation.org/> (cit. 1. 10. 2012).

<https://www.secession.at/en/exhibition/dominik-lang-2/> (cit. 1. 5. 2018).  
<http://www.tate.org.uk/context-comment/blogs/bice-curigers-venice-biennale> (cit. 22. 5. 2018).  
<http://www.tate.org.uk/whats-on/tate-modern/exhibition/level-2-gallery-roman-ondak> (cit. 22. 5. 2018).  
<http://www.tomassvoboda.eu/indexhibitv070e/index.php?/visiting-my-flat/> (cit. 20. 5. 2018).  
<https://vltava.rozhlas.cz/radim-labuda-laureat-ceny-jindricha-chalupeckeho-za-rok-2008-a-andras-csefalvay-5079369> (cit. 21. 2. 2018).  
<https://www.youtube.com/watch?v=LTwVnWAPjJs> (cit. 1. 6. 2018).  
<http://www.zbynekbaladran.com/new/cs/2016/07/03/cognitive-maps/> (cit. 2. 2. 2018).

#### Kurátorské texty:

Yvona FERENCOVÁ, *Václav Magid. Souradnice* (tlačová správa), Brno: Moravská galerie v Brně 2013, <http://artalk.cz/2012/11/19/tz-vaclav-magid-3/> (cit. 10. 5. 2018).  
 Zuzana JANEČKOVÁ, *Oldřich Morys: Součásti kresby* (kurátorský text), Brno: Galerie TIC 2014, <http://galerie-tic.cz/2013/12/soucasti-kresby/> (cit. 2. 10. 2017).  
 Martin MAZANEC, *Dominik Lang. Procházení zdi* (kurátorský text), Dům umění České Budějovice: 2013 České Budějovice, <http://dumumenicb.cz/vystava/dominik-lang-prochazeni-zdi/> (cit. 8. 5. 2018).  
 Jiří PTÁČEK, *Viktor Kopasz. Prolonged Identity* (kurátorský text), Praha: Fotograf gallery 2018, <http://fotografgallery.cz/viktor-kopasz/> (cit. 10. 4. 2018).  
 Lucia TKÁČOVÁ – Anetta Mona CHISA, *Svätopluk Mikyta: Ornamentiana* (kurátorský text), Brno: Fait Gallery 2016, <https://www.faitgallery.com/soucasne-a-planovane/events/223.html> (cit. 29. 11. 2017).  
 Jan ZÁLEŠÁK, *Jan Fabián: Modelové situace* (kurátorský text), Brno: Galerie TIC 2010, <https://galerie-tic.cz/autor/jan-fabian/> (cit. 10. 10. 2017).  
 Jan ZÁLEŠÁK, *Vzpomínky na budoucnost II* (kurátorský text), Brno: DUMB 2014, <http://artalk.cz/2013/11/20/tz-vzpominky-na-budoucnost-ii/> (cit. 11. 9. 2017).

#### Výstavy:

*Eva Koťátková*, kurátor Tomáš Pospiszyl, Praha: Galerie Václava Špály 2008.  
*Generation smart*, kurátori David Kořínek – Milan Mikuláščík, Praha: NTK 2015.  
*Ján Mančuška: První retrospektiva*, kurátor Vít Havránek, Praha: Městská knihovna GHMP 2015.

*Lovu Zdar*, kurátor Omar Mirza, Nitra: Nitrianska Galéria 2011.

Diela:

Ján MANČUŠKA, *Hrnek, mohl/a bys souhlasit?*, kresba na stěně, Praha: Galerie NOD 2003.

Michal MURÍN, *Múzeum signatury*, vizualizácia, model, majetok autora, variabilné rozmery, <http://e-flux.com/aup/project/michal-murin/> (cit. 1. 4. 2018).

Marcel DUCHAMP, *Fountain*, 1917, replika 1964, porcelán, Tate Londýn, 360 x 480 x 610 mm, <http://www.tate.org.uk/art/artworks/duchamp-fountain-t07573> (cit. 13. 3. 2018).

Marcel DUCHAMP, *La Boîte-en-Valise*, 1935-1941, kombinovaná technika, 100 x 380 x 405 mm, National Gallery Londýn, <https://www.nationalgalleries.org/art-and-artists/483/la-bo%C3%A4te-en-valise-box-suitcase-1935-1941#related-media-anchor> (cit. 12. 3. 2018).

Marcel BROODTHAERS, *Pipe et formes académiques*, 1969-1970, Galerie Albert Baronian Brusel, 863 x 1210 mm, <https://www.christies.com/lotfinder/Lot/marcel-broodthaers-1924-1976-pipe-et-formes-5503182-details.aspx> (cit. 19. 4. 2018).

Obrázky v texte:

Obr. 1 - Friedrich UNGERE – Hans-Jörg SCHMID, *An Introduction to Cognitive Linguistics*, Oxford: Routledge 2006, s. 15.

Obr. 2 - Friedrich UNGERE – Hans-Jörg SCHMID, *An Introduction to Cognitive Linguistics*, Oxford: Routledge 2006, s. 21.

Obr. 3 - <https://www.google.cz/search?q=model&oq=model&aqs=chrome..69i57j69i60l3j35i39l2.853j0j4&sourceid=chrome&ie=UTF-8> (cit. 3.8. 2017).

Obr. 4 – Katarína HLÁDEKOVÁ, *Model a metoda*, Brno: FaVU VUT 2016, s. 49.

## 6. Prílohy teoretickej časti práce

### 6.1 Slovník pojmov

V klasickej kunsthistorickej klasifikácii existuje množstvo pojmov, ktoré sa periférne alebo centrálnne dotýkajú modelu tak, ako ho vníma dizertačná práca. Zároveň je veľmi jednoduché, si tieto pojmy navzájom zameniť. Oldřich J. Blažíček a Jiří Kropáček ponúkajú rozsiahly súbor relevantných hesiel vo svojom *Slovníku pojmů z dějin umění* (2003)<sup>434</sup>. V prílohe práce citujem výber pojmov zo slovníka, ktoré priamo súvisia s kategorizáciou umeleckého procesu. Pre tento krok som sa rozhodla z dôvodu potreby rýchlejšej orientácie v problematike pre pochopenie kontextu (hlavne historickej časti) práce.

**bozzetto** (ital.), názov pro barokovou drobnou sochařskou skicu z vosku, hlíny či dřeva, ale také pro malířský štetcový náčrt k obrazu, provedený v malém měřítku. B. zpravidla zachycuje bezprostřední formou první umělcovo řešení úlohy, někdy pak sloužilo pro práci ateliéru na uskutočnění díla. Jinou funkci mělo modelletto či modellino.

**dílenský model:** bozzetto

**dioráma** (z řeč.), zprvu malba na obou stranách průhledné látky, která pak v různém osvětlení působila různými efekty (vynález L. J. M. Daguerrea). Dnes názorné (plastické) zobrazení krajiny nebo figurálního výjevu ve zmenšené i životní velikosti, kde se s malovaným pozadím pojí plastické předměty v popředí a zvyšují iluzi skutečnosti. Podobného významu je panoráma, zatímco cykloráma má pozadí kruhové.

**donátor** (z lat.), darovatel, dárce, který věnoval kostelu oltář, obraz nebo jinou součást vybavení a výzdoby; v údobí gotiky a renesance bývá jeho podoba často připojena, nejednou je (na deskových obrazech v rukopisech liturgických knih) zobrazen i s rodinou.

**falzifikát** (z lat.): padělek

**faksimilie** (z lat. fac simile), měřítkově přesná napodobenina originálu, kopie kresby, malby, rukopisu, podaná co nejvěrněji grafickými reprodukčními technikami v malém nákladu nebo v jediném exempláři k zastoupení originálu. V témže smyslu se nazývá f. také dokonalá plastická napodobenina, barevně upravený odlitek sochy či reliéfu, popř. dokonalá kopie uměleckořemeslného díla.

**falzum** (z lat.): padělek

---

<sup>434</sup> Oldřich J. BLAŽÍČEK – Jiří KROPÁČEK, *Slovník pojmů z dějin umění. Názvosloví a tvarosloví architektury, sochařství, malby a užitého umění*, Praha: Aurora 2003.

**kopie** (z lat.), opakování nebo napodobení uměleckého díla jinou rukou, nejčastěji k účelům sběratelským nebo studijním. Autorská k. se zpravidla nazývá replika, k. z doby originálu je dobová k. K. může být provedena i v jiném materiálu nebo měřítku, jde-li však o záměrně podvrženou k. místo originálu, jde o falzum. Mechanické rozmnožení uměleckého díla není k., nýbrž reprodukcí.

**model** (z ital.), 1. předloha, živá či neživá, sloužící umělci za vzor k jeho dílu nebo k jeho přípravě, 2. předběžné zhotovení díla v provizorním materiálu a zpravidla v menším měřítku (modello, maketa) k názorné představě o definitivním provedení, 3. v sochařství také předloha k odlévání nebo vytesání, připravená v měřítku díla, 4. m. jednotlivé stavby, souboru i celého města, rekonstruuující starý n. nový stav, mnohdy návrh doprovázející plány nové stavby n. zastavovací studii.

**modelino** (ital.): modelletto

**modelletto**, modellino (ital.), označení pro model sochařského i malířského díla, provedený v drobném měřítku a zpravidla také v studijním materiálu. M. se stalo součástí tvůrčího postupu zejména v období baroka, vycházelo z autorského či dílenského modelu (bozzetto) a předvádělo řešení v propracované zmenšené formě k názorné představě objednavatele, popř. k sepsání smlouvy na definitivní dílo.

**originál**, původní umělecké dílo nebo umělecko-řemeslný výrobek, na rozdíl od napodobenin, jimiž jsou kopie, faksimilia, reprodukce nebo falsa.

**padělek**, falzum, falzifikát, nepravé umělecké dílo, napodobenina podle určitého vzoru, často opatřená i nepravým podpisem umělce, pořizovaná zpravidla z důvodů ziskových. S p. se setkáváme od počátků sběratelství, hlavně v renesanci a v 19. a 20. století. Moderní metody zkoumání se nespolehají jen na slohový rozbor, nýbrž užívají dnes i prostředků fyzikálních, chemických, rentgenu apod. Vedle děl uměleckých a umělecko-řemeslných prací se dříve objevovala také falza historických dokladů (listin, pečeti apod.).

**pasticcio** (ital.), smíšenina, slátanina, v ateliérové řeči nepůvodní umělecká práce, která napodobí co nejpřesněji nikoliv určité dílo, nýbrž způsob práce známého umělce, nejčastěji se ziskovým cílem; druh falsa.

**pensiero**, ital. název pro barokní kreslířskou nebo sochařskou skicu díla zachycující prvotní umělcovu představu.

**redukce** (z lat.), 1. zmenšenina známého sochařského díla starého n. nového, prováděná zpravidla mechanickou cestou, často odlitá do bronzu, určená v několika kusech pro zvláštní, např. pamětní účel n. vydávaná v sérii pro obchod. U soudobých děl je provedena podle variant (viz) ve stavu návrhu n. podle dokončeného díla. Srovnej: ricordo (pseudoskica). 2. V architektuře zjednodušení výstavby oproti záměrům a původním plánům n. zjednodušení jednotlivostí (např. článků).

**replika**, obměna hotového uměleckého díla soch., mal., uměl. řem., vytvořená autorem (autorská r.), dílnou (díleňská r.) n. i v autorově okruhu zpravidla v krátkém časovém odstupu. R. obvykle zachovává techniku originálu a ikonografický typ. Od originálu se vesměs odchyluje v ikonografických n. formálních podrobnostech. Termín r. je vhodný zejména pro staré umění. R. odlišujeme od varianty (viz), kopie (viz), redukce (viz).

**reprodukce** (z lat.), spodobení originálu grafickými n. Fotomechanickými prostředky. Cílem je věrné rozmnožení předlohy tiskem. Reprodukční grafika má svůj původ v renesanci a zdokonaluje se v 17. stol.

**ricordo**, ital. název pro drobnou kopii původní skici malířského či sochařského díla, provedenou buď autorem samým k dalšímu použití, nebo častěji jinými umělci. Jde-li o tzv. pseudoskicu, zdobnění podle hotového díla, označuje se jako redukce.

**skica** (z ital.), náčrt, zběžný výtvarný záznam umělcova nápadu, prvního rozvrhu díla, slučující složku námětu i formy, provedený tužkou, uhlím, perem, barvami ap. Uplatňuje se ve všech druzích umění. **varianta**, obměna uměleckého díla dokončeného n. ve stavu návrhu, vytvořená autorem případně za účasti dílny. Od renesance dokládá vývoj umělcovy představy. Termín v., častý hlavně v moderním umění, vystihuje tvůrčí přínos záměrných obměn v pojetí námětu a formy, jež dospívá až k řadě podob (verzí). Od v. odlišujeme repliku, zejména repliku díleňskou (viz) a redukci (viz).

V sochařství plastická s., prováděná v poddajných materiálech (hlína, vosk, plastelína) je označovaná také jako bozzetto (viz). Podle s. vzniklo označení skicář, náčrtník (viz).

**skicář**: náčrtník

**skizza** (z ital.): skica

**macchia**, italské označení pro malířskou skicu provedenou rychlými doteky štětce, barevnými skvrnami; vzniklo v okruzích římských „rychlomalířů“ 17. stol.



## 6.2 Manifesty modelu

Manifest č.1:

Stano Filko, Ján Mančuška, Boris Ondreička, Marek Pokorný: *Model světa / Quadrophony* (2005)<sup>435</sup>

Modelem nerozumíme „obraz světa“, který lze číst různými směry, aniž by se jako celek rozpadl. Nerozumíme jím ani „schéma“, jež je pochopitelné pouze staticky nebo při lineárním čtení a navíc v rámci jednoznačně definovaných propozic. Model má holistickou povahu. Nelze v něm libovolně měnit pozice jednotlivých prvků. ~~Model je tedy komplikovanější nežli schéma (není reduktivní), ale přitom nenabízí onu mnohoznačnost vlastní obrazu, kde mnohé záleží teprve na pozorovateli.~~ Divákovi model předepisuje určité hledisko, určitou pozici a určitý postup, ale přitom jeho účast není omezována a z hlediska funkce naddefinována. Model komunikuje celek světa, nikoli jednotlivé informace, což je cílem schématu či vzorce. Model je nepřenositelný. Určují ho čas vzniku a místo jeho realizace. ~~Jindy a jinde by musel být vytvořen znovu zcela od začátku, vypadal by jinak, i když by se neměnil jeho smysl.~~ Model není realita, model není celý svět, ale jejich komprimovaná a řízená analogie.

Svět tvoří kontinuum, ačkoli se průběžně rozpadá a zase skládá. Proces sjednocování a proces dekompozice tvoří jednotu, bez níž by svět nebyl srozumitelný a obyvatelný. Jestliže každá věc může být zároveň fascinujícím východiskem pro filosofii, námětem zobrazení, užitečným předmětem, zdrojem meditace, reprezentací kosmu, spouštěčem vzpomínky, hudebním nástrojem, budoucím archeologickým objevem, šifrou osudu, průsečíkem funkčních vztahů postindustriální společnosti, ale také odpadkem či překážkou, pak jsme kdykoli uprostřed skutečnosti jako celku. Cokoli z ní a v ní nás vede „zpět“ k materiálním, fyzickým a fyzikálním předpokladům světa, ale také „dál“ k „mystickému“ propojení různých časoprostorových vrstev, stejně jako introspektivně „dovnitř“ k jedinečnosti každého člověka.

Perspektivy, ze kterých se díváme a v nichž „zacházíme“ s předměty, významy a světem jako předpokládaným celkem celků, se prolínají, spojují a zároveň nám unikají. Vrstvy skutečnosti se totiž nezjevují jedna po druhé, ale najednou, a jsou v permanentním pohybu, takže nedokážeme nejen rozeznat - často ani z nezbytnosti - určit hranice mezi nimi. Definované vrstvy skutečnosti jsou pouhou pomůckou našeho percepčního a sociálního systému: jsou zrádnými, a přesto nezbytnými mentálními zrcadly světa.

---

<sup>435</sup> Stano FILKO – Ján MANČUŠKA – Boris ONDREIČKA – Marek POKORNÝ, *Model sveta. Quadrophony* (kat. výstavy), Benátky: 51. Benátske Bienále 2005, s. 5-6.

Obvykle přejímáme nějakou záchrannou síť významů a účelů. Umění je tu od toho, aby buď tuto síť trhlo, ustavovalo ji pro každý případ znovu a znovu, aneb při jejím splétání umožňovalo myslet ji v nekonečnu. Významy jsou konvencí, která otrásá při každém použití analytických a kritických nástrojů. Svět se skládá i rozkládá zároveň. Náš model světa je takovou permanentní manifestací kontinuálně se skládajícího a rozkládajícího světa. Je to utopický/nemyslitelný pokus dát nekonečné množství dějů, významů a možností do srozumitelných vztahů.

~~Jednotliví autoři tohoto projektu se dočasně vzdávají své identity, aniž by se – jak věří – ve výsledku ztratily konkrétní tvůrčí peripetie a zkušenosti jednotlivců. Individuální systémy v našem modelu světa propojují, aby se ukázaly společné prvky procházející napříč myšlením různých generací. Každý se tak stejnou měrou podílí na procesu vytváření aktuálního, v rámci tohoto projektu platného modelu světa, jenž vzniká pouze v interakci – ve vzájemných shodách i nezhodách.~~

Leden 2005

Berlín, Bratislava, Brno, Praha, Vilnius

Manifest č.2:

Zbyněk Baladrán: *Modely vesmíru* (2009)<sup>436</sup>

transkript video esej, 2'00''

Zajímá mne výstava jako model světa, a ten může mít různé podoby:

Model vesmíru jako společnost, jak je organizován lidský svět, kde jednotlivé entity spolu kooperují nebo spolu soutěží.

Model vesmíru jako ústava, kde každý ze zúčastněných sepiše vlastní paragraf společné ústavy, pravidel a práv společného soužití

Model vesmíru jako mozek, kde jsou vztahy definovány interakcí jednotlivých částí a prolínáním měřítek

Model vesmíru jako proces myšlení, kde linie nacházejí spojení s jinými liniemi, tvoří uzly a z nich vycházejí další linie.

Model vesmíru jako knihovna, kde jsou jednotlivé police knihovny rozděleny podle témat a odpovídají různým druhům vědění.

---

<sup>436</sup> <http://www.zbynekbaladran.com/cs/modely-vesmiru/> (cit. 13. 6. 2018).

Model vesmíru jako kniha, kde členění jednotlivých kapitol větví proud textu do nečekaných souvislostí.

Model vesmíru jako matematická úloha, na jejímž konci nečeká výsledek, ale neřešitelný paradox.

Model vesmíru jako stroj, který produkuje jistotu kontinuity pro své soukolí.

Model vesmíru jako zahrada, ve které se dá zabloudit a nikdy najít východ.

Model vesmíru jako lidské tělo, ve kterém orgány vyplňují každý směr a mají svou funkci podřízenou celku

Model vesmíru jako divadelní hra, kde divák prochází různými stupni empatie a poučení.

Model vesmíru jako archeologické pole, kde doplňování neúplných částí rekonstruuje a vytváří nové celky

Model vesmíru jako slovník, kde je vše rozděleno podle hesel a srovnáno podle abecedy.

Model vesmíru jako město, postavené na ruinách starších měst

Model vesmíru jako příběh, vyprávěný na pokračování

Etc

Manifest č.3:

Katarína Hládeková: *Manifest modelu* (2016)<sup>437</sup>

1. Použitie umeleckých stratégií ako zopakovateľných metodických nástrojov, vedúcich k vyriešeniu, znázornenie alebo objasnenie problému prináša do štandardizovaných procesov prvok individualizácie, kreativity a náhody. Naopak prienik tvrdých metodológií do mäkkých oblastí a prípadne v umení predpokladá väčšiu štandardizáciu umeleckého vyjadrovacieho poľa.

2. Voľná tvorba môže vyvierať z individuálnych potrieb a do určitej miery ani nemusí byť závislá na okolí. Keď ju chce autor umením komunikovať, musí tiež akceptovať podmienky, pravidlá a štandardy. Štandardizácia je pokusom nájsť spoločnú reč.

3. Model v umení plní okrem tradičného zmenšovania aj funkcie vizualizácie, dokumentácie a prezentácie. Takýto fyzický model je súčasne objektom, formou sochy i rematerializáciou. Význam slova model v tomto prípade odkazuje k žánru, takmer médiu, k niečomu konečnému, komplexnému a statickému.

4. Slová „metóda“ a „stratégia“ naopak naznačujú dlhodobejší zámerný proces. V tomto prípade sa jedná o model, ktorý je legitímne vedený metódou v mnohých odvetviach, v matematike,

---

<sup>437</sup> Katarína HLÁDEKOVÁ, *Model a metoda*, Brno: FaVU VUT 2016, s. 14.

sociológii, fyzike, politológii, lingvistike, literárnych vedách, ekonómii alebo psychológii. Často sa používa ako zjednodušený popis, vizualizácia, vysvetlenie alebo predpoveď javov, súvisiacich so systémami zložitými na pochopenie. Podobne sa dá uvažovať aj o modeloch v súčasnom umení.

5. Definícia modelu teoretického a fyzického je prekvapivo podobná. Z tejto podobnosti vychádza aj moja hypotéza súvislosti fyzického modelu ako zjednodušenej materializovanej skutočnosti a teoretického modelu ako zjednodušenej dematerializovanej skutočnosti.

6. Rovnako tak, ako sa niekedy vo vedných odvetviach stane, že sa model, ktorý je pôvodne určený pre jednu oblasť, uplatňuje v oblasti inej, môže model preniknúť z alebo do oblasti umenia.

7. Pretože aj chybné teórie a chybné modely sa často považujú za užitočné, náhodnosti, asociácie a metafora môžu slúžiť podobným cieľom ako modely. Napriek ich veľkej vágnosti majú potenciál zjednodušovať a zjasňovať. Vďaka vágnosti sú jedným z hlavných motorov umeleckej tvorby.

8. Na to, aby bol model úspešný a aby čo najpresnejšie naplnil svoj zámer, nestačí vytvoriť len jeden model. Záleží na tom, aký model vytvorím, na relevantnosti jeho prvkov a na aspektoch, ktoré zvažuje.

9. Jednou z (nielen mojich) najväčších existujúcich dilem je nemožnosť vytvorenia perfektného modelu. Žiadny model, nech je akokoľvek presný, nepopisuje celú realitu. Vždy sa vyjadruje len k jej aspektu. Každý model je celistvý v zmysle konzistencie a zjednodušenia oznámenia.

Simultánne je každý model čiastkový v zmysle nemožnosti popísania celej skutočnosti.

10. Nie každé umelecké dielo je modelom. Model (fyzický i abstraktný) je formou symbolickej reprezentácie a môže sa zdať, že sa skrýva za každým umeleckým dielom. Mnohé diela stavia viac na asociáciách než na konzistencii svojho zámeru a dáva divákovi takmer neobmedzené interpretačné polia. Asociatívnosť a vágnosť je pre umelecký model nevyhnutná, ale v okamihu, v ktorom prevýši schéma, sa model stratí.

## 7. Autoreferát a dokumentácia praktického výstupu dizertačnej práce

### 7.1 Výstupy umeleckého výskumu

#### 7.1.1 Hlavné výstupy umeleckého výskumu

Od roku 2014, v ktorom som začala študovať doktorské štúdium na FaVU VUT som simultánne s rozvojom teoretického bádania prehľbovala znalosti o problematike práce i po stránke umeleckej praxe. Podobne, ako v prvej fáze teoretického výskumu, i v praktickej práci mali skoršie diela širší charakter. Zacielenosť sa paralelne s progresom výskumu zužovala. Z tohto dôvodu majú praktické výstupy podobu ucelených podprojektov s vlastným parciálnym významom. Výstava, ako umelecké médium, ku ktorému sa hlásim ako autorka pravdepodobne najviac, taktiež ovplyvnila konečný formát praktického výstupu. Výstavné priestory, resp. priestory konkrétnych galérií, vniesli do projektov identitu inštitúcie. Časové hľadisko (ide o projekty realizované od roku 2014) ich znemožňuje vidieť naraz. Chcela by som prízvukovať, že žiadny z uvedených projektov by bez existencie dizertačného výskumu nevznikol, že ich cieľom bolo preskúmať a zhodnotiť význam, rolu a možnosti *modelu* pre súčasné umenie, a že zásadným spôsobom prispeli ku konečnej podobe textovej práce. Myslím, že existencia paralelného výskumu umením sa pozitívne prejavila hlavne na hĺbke vnoru do problematiky. Ide o vizuálne experimenty, ktoré nie sú prenosné a opakovateľné bez straty hodnoty pre celkový výskum. Ich závery sa často nedali dokumentovať len fotograficky a vyžadovali si sprievodný text. Tento problém som vyriešila napísaním a vydaním autorskej knihy *Model a metoda* (2016), ktorá na konkrétnych príkladoch čiastkových praktických výstupov dizertačnej práce kontextualizuje použitie modelu v súčasnom umení.

Hlavným výstupom sa ale stal výber tých prác praktického výskumu, ktoré rešpektujú (a najviac ovplyvnili) konečnú štruktúru predkladanej typológie. Ide o nasledujúce práce: kapitolu 3.1 *Lineárny model* sprevádza inštalácia *#∞* (2016), kapitolu 3.2 *Fyzický model* objekt *Imagined corners* (2017) a inštalácia *Kľúčové slová* (2017) z cyklu *Básnická zbierka* (2017 – 2018), kapitolu 3.3 *Kognitívny model* akcia *Nekonečno na přehradě* (2016) a kapitolu 3.4 *Imerzívní model* video *Bez názvu* (2015). Komentár k zmieneným prácam som z dôvodu ich kľúčovej role pre typológiu modelu začlenila do tela textovej práce v podobe tzv. autorských poznámok.

### Lineárny model

*#∞* (2016)

Kurátorka: Karina Kottová

Inštalácia objektov, kov, textil, sklo, plast

Národní galerie v Praze, Veletržní palác, Praha

### Fyzický model

Cyklus *Básnická zbierka* (2017 – 2018):

*Imagined corners* (2017)

Kurátorka: Louise Briggs

Objekt, farebný papier, kartón, plast, akvarel

Artpark at House for an Art Lover, Bothy, Glasgow

*Kľúčové slová* (2017)

Kurátorka: Tereza Jindrová

Inštalácia, fotografia na lepiacej fólii, rezaná grafika na lepiacej fólii, interiérový náter, mdf dosky

Oblastní galerie Liberec, Liberec

### Kognitívny model

*Nekonečno na přehradě* (2016)

Kurátorka: Tereza Jindrová

Akcia, 40 dobrovoľníkov, 3 fotografií – dokumentaristi

20. 8. 2016, Brněnská přehrada

### Imerzívny model

*Bez názvu* (2015)

Kurátorka: Marika Kupková

Video, 42 min. 12. sec., fotografia vo videu: farebná digitálna tlač, model na fotografii vo videu: farebný papier, plast, kartón, akvarel

Pre hlbšie preniknutie do konceptov jednotlivých projektov okrem spomínaných autorských poznámok, uvádzam aj sprievodné kurátorské texty v pôvodnom znení v prílohe 7.3 *Textová príloha – sprievodné texty*. Nakoniec považujem za dôležité zrekapitulovať závery, ktoré vyplývajú z výsledkov praktického výskumu. 1. / Používam *emancipovaný* model. To znamená, že využívané modelové formy a princípy sa v práci vyskytujú v narušenej, niekedy „nefunkčnej“ formálnej alebo obsahovej podobe. 2. / Moje modely nie sú definované v závislosti na médiu.

Dokazuje to mediálna rozmanitosť výberu prác do konečného výstupu. 3. / Otvorenosť kategórií modelov sa prejavuje tým, že zahrnuté práce exemplifikujú viaceré kategórie naraz. 4. / Tieto práce referujú o širokých témach na pozadí konkrétnych vybraných záujmových tém. Sú teda dôkazom metaforickej funkcie emancipovaného umeleckého modelu.

#### 7.1.2 Vedľajšie výstupy umeleckého výskumu

##### Výstavné projekty

*Československý postkonceptualizmus* (2018)

(s Ondřejom Homolom)

Priestorová kompozícia pozostávajúca z série objektov, solitérneho objektu, nástennej

Kresby, série koláží a

Papier, plast, kov, sadrokartón

Kurátorka: Marika Kupková

Galerie Kvalitář, Praha

*Model a metoda* (2016)

Voľná etuda na motívy *loopu*

Sieťotlač, digitálna tlač, zrkadlové sklo

Bez kurátora

Solo offspace, Brno

*Obrazy tohoto blogu* (2015)

Séria objektov a nástenná vizualizácia

Plast, drevo, rezaná grafika, tlač na bannerovine

Kurátorka: Marika Kupková

Galerie Kabinet, Galerie TIC, Brno

*Too Much Too Soon* (2015)

(s Ondřejom Homolom)

Séria objektov, zvuková inštalácia

Zrkadlové sklo, keramická hlina, sadra, akrylové farby, drevo, preglejka, kov, sklo,

digitálna tlač

Kurátor: Jan Zálešák  
Galerie Kabinet T., Zlín

*Siamský strýc* (2015)

(s Jiřím Kovandom)

Inštalácia zmiešaných artefaktov oboch umelcov

Papier, mince, textil, sklo, kockový cukor, drevo, nájdené objekty, artefakty staršej datácie

Kurátor: Pavel Vančát

Fait gallery, Brno

*Long Slow Distance* (2014)

Imerzívna inštalácia, nástenné plotrové grafiky

Papier, rezaná grafika, plast, digitálna tlač

Kurátorka: Zuzana Janečková

Make-up gallery, Košice

#### Iné formy prezentácie

*This is Distory* (2017)

Performatívny objekt

Kov, textil, sublimačná tlač

Objekt bol súčasťou akcie *Disto – divadlo statického objektu* (2017).

Kurátori: Jan Kralovič, Martin Piaček, Matěj Smetana

A4 – nultý priestor, Bratislava

*Ano, ano. Ne, ne.* (2016)

Animovaný gif, papierová animácia

Videodiptych, loop alebo 45 sek.

Animácia bola súčasťou projektu *Sny na prodeji* (2016).

Kurátor: Martin Mazanec

Drdová gallery, Praha

*Myslitel* (2014)

Animovaný gif, papierová animácia

Video, gif loop alebo 45 sek.



Animácia bola súčasťou finálového výberu súťaže *Jiné vize 2014* organizovanej v rámci festivalu *PAF* v Olomouci.

*Model a metoda* (2016)

Autorská kniha

## 7.2 Obrazová príloha – fotodokumentácia praktického výstupu



### 7.1.1 Hlavné výstupy umeleckého výskumu

#### Lineárny model



**#∞) (2016)**

Kurátorka: Karina Kottová

Inštalácia objektov, kov, textil, sklo, plast

Národní galerie v Praze, Veletržní palác, Praha



## Lineárny model



**#∞) (2016)**

Kurátorka: Karina Kottová

Inštalácia objektov, kov, textil, sklo, plast

Národní galerie v Praze, Veletržní palác, Praha

## Fyzický model



**cyklus Básnická zbierka (2017 – 2018):  
Imagined corners (2017)**

Kurátorka: Louise Briggs

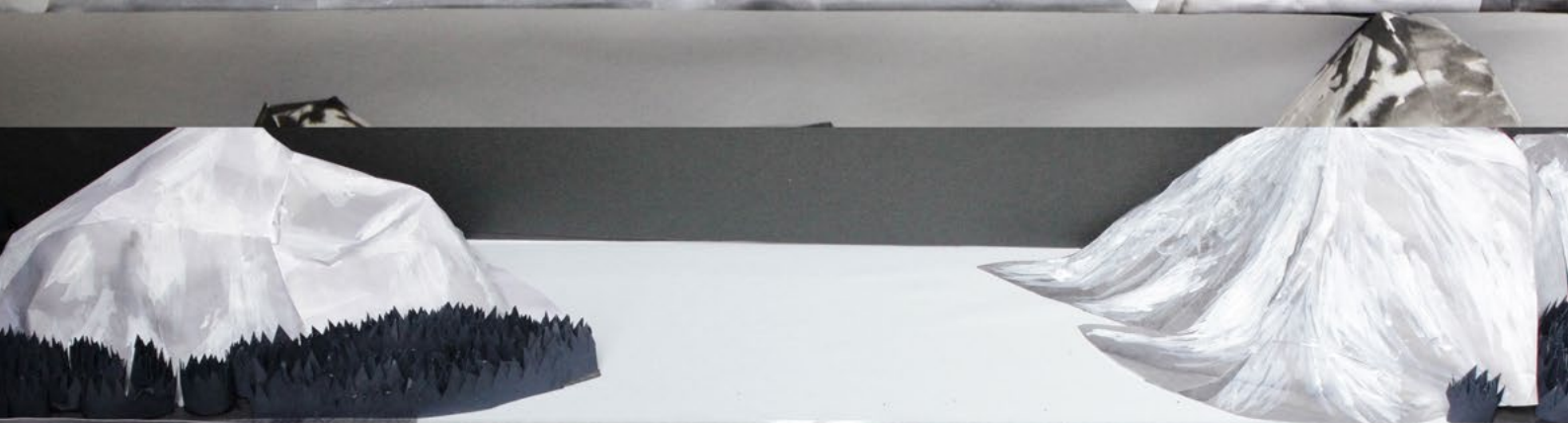
Objekt, farebný papier, kartón, plast, akvarel

Artpark at House for an Art Lover, Bothy, Glasgow





Fyzický model



## Fyzický model



### **Kľúčové slová (2017)**

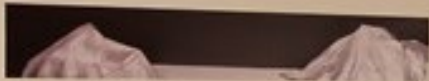
Kurátorka: Tereza Jindrová

Inštalácia, fotografia na lepiacej fólii, rezaná grafika na lepiacej fólii, interiérový náter, MDF dosky, Oblastní galerie Liberec, Liberec



## Fyzický model

Vitajte  
v Česku,  
kde využíva-  
te služby tak  
ako aj na  
Slovensku.



Your trumpets, angels,  
and arise, arise

All whom the flood did,  
and fire shall o'erthrow,  
All whom war, dearth, age,  
agues, tyrannies,  
Despair, law chance hath  
slain, and you, whose eyes

But let them sleep, Lord,  
and me mourn a space;

When we are there.  
Here on this lowly ground,

As if Thou hadst seal'd  
my pardon with Thy blood.

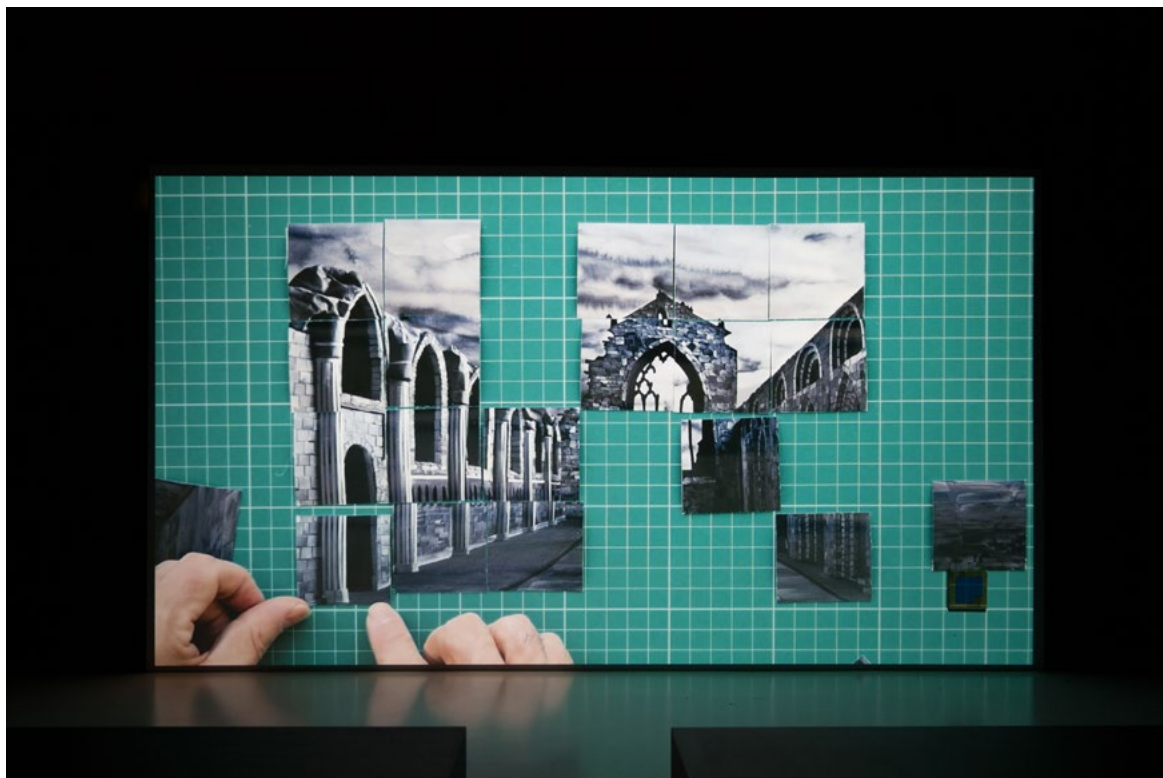




**Nekonečno na přehradě (2016)**

Kurátorka: Tereza Jindrová  
akcia, 40 dobrovolníků,  
3 fotografi – dokumentaristi  
20. 8. 2016, Brněnská přehrada

## Imerzívny model



### **Bez názvu (2015)**

Kurátorka: Marika Kupková

video, 42 min. 12. sec., fotografia vo videu: farebná digitálna tlač,

model na fotografii vo videu: farebný papier, plast, kartón, akvarel

### 7.1.2 Vedľajšie výstupy umeleckého výskumu

#### Výstavné projekty



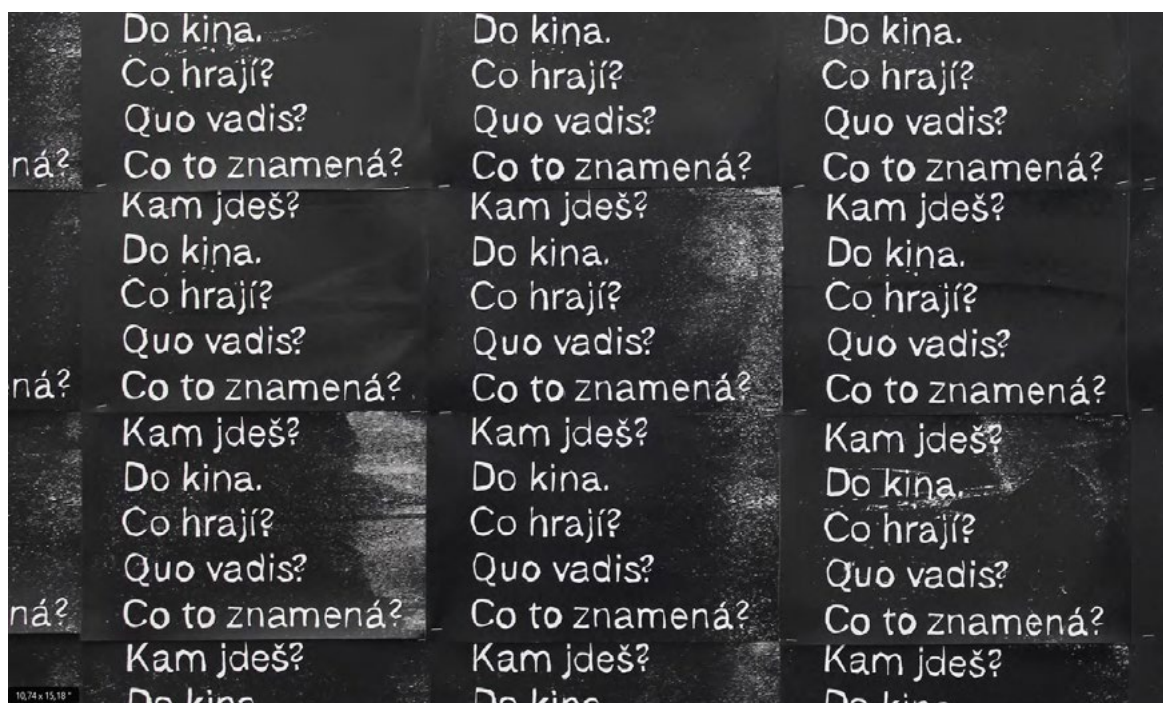
**Československý postkonceptualizmus (2018)**  
(s Ondřejom Homolom), priestorová kompozícia  
Kurátorka: Marika Kupková  
Galerie Kvalitář, Praha



**Československý postkonceptualizmus (2018)**  
(s Ondřejom Homolom), priestorová kompozícia  
Kurátorka: Marika Kupková  
Galerie Kvalitář, Praha







### Model a metoda (2016)

bez kurátora

Solo offspace, Brno





### **Obrazy tohoto blogu (2015)**

Kurátorka: Marika Kupková

Galerie Kabinet, Galerie TIC, Brno



**Too Much Too Soon (2015)**  
(s Ondřejom Homolom)  
Kurátor: Jan Zálešák  
Galerie Kabinet T., Zlín

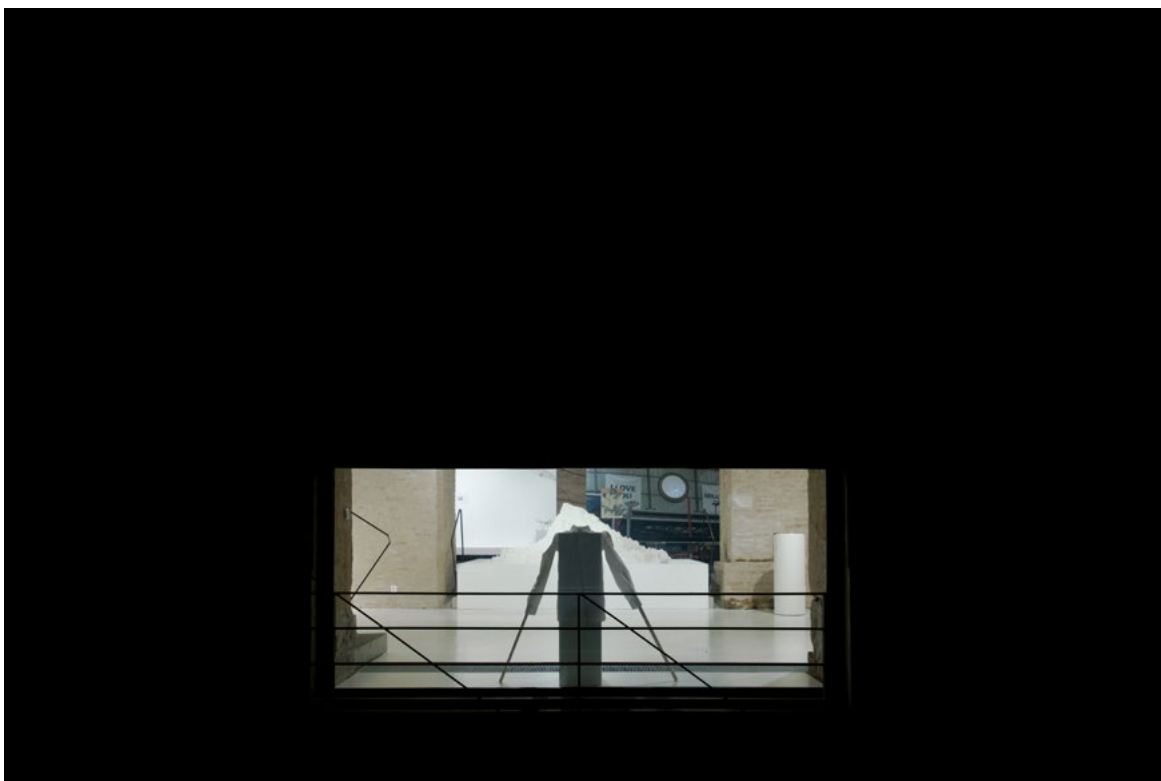




**Too Much Too Soon (2015)**  
(s Ondřejom Homolom)  
Kurátor: Jan Zálešák  
Galerie Kabinet T., Zlín



**Siamský strýc (2015)**  
 (s Jiřím Kovandom)  
 Kurátor: Pavel Vančát  
 Fait gallery, Brno



**Siamský strýc (2015)**  
(s Jiřím Kovandom)  
Kurátor: Pavel Vančát  
Fait gallery, Brno



**Long Slow Distance (2014)**  
 Kurátorka: Zuzana Janečková  
 Make-up gallery, Košice



**This is Distory (2017)**

performanívny objekt, kov, textil, sublimačná tlač

Objekt bol súčasťou akcie Disto – divadlo statického objektu (2017).

Kurátori: Jan Kralovič, Martin Piaček, Matej Smetana

A4 – nultý priestor, Bratislava





**Ano, ano. Ne, ne. (2016)**

animovaný gif, papierová animácia  
videodíptych, loop alebo 45 sek.

Animácia bola súčasťou projektu Sny na prodej (2016).

kurátor: Martin Mazanec

Drdová gallery, Praha



**Myslitel (2014)**

animovaný gif, papierová animácia, video, gif loop alebo 45 sek.  
Animácia bola súčasťou finálového výberu súťaže Jiné vize 2014  
organizovanej v rámci festivalu PAF v Olomouci.







## 7.3 Textová příloha – sprievodné texty

Z dôvodu potreby bližšej špecifikácie citujem sprievodné (kurátorské) texty najdôležitejších praktických výstupov dizertačnej práce.<sup>438</sup>

1. Z textu Terezy Jindrovej uverejneného v katalógu k finálovej výstave Ceny Jindřicha Chalupického 2016<sup>439</sup> o práci *#∞* (2016):

Katarína Hládeková vytvořila instalaci sestávající ze tří objektů, jejichž konstrukce opisuje tři typografické znaky: hashtag, ležatou osmičku a závorku. Tyto znaky samotným svým tvarem evokují ústřední téma celé instalace, jímž je uzavřenost, cykličnost, rovnováha a symetrie. Tvary, které svým měřítkem, volbou materiálů i barvou reagují na architekturu specifického výstavního prostoru Korza ve Veletržním paláci, navíc slouží jako nosné konstrukce pro instalaci dalších prvků. Velkoformátové tisky na textilním podkladu využívají nalezené fotografie, fyzicky manipulované a přefocené autorkou, případně pracují s pro Hládekovou typickými papírovými modely, které se zploštěním do dvou dimenzí skrze fotografický objektiv ještě více cyklí do vztahů realita – iluze. V prostřední části kompozice je soubor fotografií, které Hládeková začala sbírat na základě knihy *I am a Strange Loop* amerického vědce Douglase Hofstadtera. Fotografie znázorňují právě uzavřené a cyklické shluky banálních předmětů. Významový „kruh“ instalace se pomyslně uzavírá s motivem pohledu, zrcadlení a samotného fotografování. Celá instalace tak svým způsobem vytváří „modelovou situaci“ uzavřeného okruhu reprezentace a recepce.

2. Kurátorský text Terezy Jindrovej o práci *Klíčové slova* (2017) realizované v Oblastní galerii Liberec:

Klíčová slova jsou na jedné straně funkční pomůckou při (hypertextovém) vyhledávání a pro sumarizaci textu, současně jsou ale také zásadními nositeli významu nebo přinejmenším stěžejními ukazateli pro porozumění obsahu sdělení jako celku. Zdánlivá metafora „klíč k významu“, tak je v tomto případě doslovná.

---

<sup>438</sup> Sprievodný text k práci *Nekonečno na přehradě* (2016) neuvádžam, pretože k tejto akcii nevznikla teoretická reflexia.

<sup>439</sup> Tereza JINDROVÁ, „Katarína Hládeková: *#∞*“, in: Karina KOTTOVÁ – Tereza JINDROVÁ (ed.), *Cena Jindřicha Chalupického 2016* (katalóg výstavy), Praha: Společnost Jindřicha Chalupického – Národní Galerie v Praze 2016, s. 84.

Jaká jsou klíčová slova v rámci současné výstavy Kataríny Hládekové v Oblastní galerii v Liberci? Tato kompletně nová instalace objektů, textů a kreseb volně navazuje na vybraná klíčová slova, která byla jádrem Katarínina loňského projektu pro finále Ceny Jindřicha Chalupeckého. Jde především o zrcadlení a cyklení.

Zrcadlení dvou stran, vzájemných protějšků, je základním formálním principem instalace. Objekty v prostoru ve tvaru uzavřené závorky < > navazují na zájem umělkyně o typografický znak, který se objevil v projektu pro CJCh nazvaném #∞). Zároveň objekty na aktuální výstavě evokují rozevřené knihy, které si navzájem nabízejí svůj vnitřní obsah a odráží se v sobě, byť nejde o zrcadlení doslovné. Na jedné polovině „dvojlistu“ vidíme fotografie papírových modelů krajiny. Jejich téměř dekorativní uspořádání do horizontálních pásů nad sebou pak koresponduje s řádkováním básní na druhé polovině dvojlistu. Vizuální struktura obou polovin knih se tak opět navzájem zrcadlí.

Umělkyně zde použila útržky dvou sonetů – autorem jednoho je slovenský romantický básník Pavol Országh Hviezdoslav, druhý je z pera Johna Donna, anglického básníka a kněze žijícího na přelomu 16. a 17. století. Hviezdoslavovy Krvavé sonety a Donnovy Holy Sonets se protínají v momentech líčení války a smrti, ale také důrazem na krajinu: v případě Johna Donna jde o krajinu zaslíbenou, u Hviezdoslava zase o krajinu rodnou, o vlast. I zde se tak obsah obou textů, které umělkyně ponechala v pouhém fragmentárním náznaku, navzájem odráží.

Postavy básníků se prolnuly i do dalšího prvku výstavy – staly se z nich postavy kresleného vtípu na protilehlých stěnách. John Donne má knírek a okružní kolem krku, Hviezdoslav zase šátek a vous. Katarína tak za užití vizuálních znaků typických pro tyto dvě historické postavy parafrázuje obyčejný novinový vtíp, v němž letadlo letí po obloze nejdřív jedním směrem, pak zase opačným a pokaždé dává příležitost k činu kapesnímu zloději. Tato banální situace je tak pokaždé svým vlastním odrazem a současně se odehrává v nekonečném cyklu pohybu tam a zase zpět.

Motiv věčných cest a návratů pak Katarína shrnula do jednoduchého nápisu převzatého ze zpráv, které nám posílají mobilní operátoři, když dorazíme do cizí země: „Vitajte v Česku, kde využíváte služby tak ako aj na Slovensku.“ Tento citát by mohl evokovat historicko-politickou problematiku vztahu mezi Českem a Slovenskem, o to však umělkyni nejde. Jde o obsah sdělení, jímž je opět odraz (služby, které používáte doma, se odráží identicky i v zahraničí), moment mobility a také země (slovensky krajiny) jako domoviny.

V souhrnu se tak ukazuje, že jakkoli za vstupní klíčová slova této výstavy můžeme považovat zrcadlení/odraz a cyklení, jako „klíče k významu“ zde musíme použít ještě slova další, která snad mohou mít i důvěrnější konotace: krajina, cesta, návrat, domov.

3. Texty Mariky Kupkovej k výstavě *Montáž* (2015) realizované v Fait gallery v Brně, která zahrňovala video *Bez názvu* (2015):

Verzia A:

Video Kataríny Hládekové a Jiřího Kovandy vytvořené speciálně pro danou výstavu je bez názvu. Tento text je právě proto krátkou úvahou nad jeho možnými označeními, která se pro něj v doslovné rovině nabízejí. Takže. Můžou to být *Ruiny*, protože Jiří Kovanda manipuluje s rozparcelovanou fotografií modelu vytvořeného Katarínou Hládekovou podle slavného obrazu *The Ruins of Holyrood Chapel* (1824), jenž namaloval Louise Daguerre podle vlastní diorámy. *Ruiny* symbolizují definitivní rozpad celistvosti původního obrazu, stejně jako dílčí pozůstatky mnoha mediálních forem, které mezi Daguerrovou diorámou a přítomným videem figurují.

Mohlo by být nazváno *Hollyrood Chapel* podle místa, kam údajně Daguerre nikdy nezavítal a jehož rekonstrukce odkazuje k opakovaně mediováným obrazům, které se vlastně k realitě vlastně ani nevztahují. A to jak k realitě Hollyroodské kaple, tak k realitě jejího modelu vyrobeného Katarínou Hládekovou. Důraz na místopisné označení navíc upozorňuje na autorčinu volbu atraktivní pamětihodnosti hodné pohlednice z cest nebo puzzle skládačky (a kdysi i diorámy).

Ve shodě s názvem výstavy by se video mohlo jmenovat *Montáž*, protože staví na variování skladby konstantních prvků. Co je ale důležité, Kovandovy postupy jsou spontánní a nekorigované. Ve videu jsou záměrně zastoupeny všechny skladební varianty, které Jiří Kovanda vyzkoušel, aniž by z nich byly selektovány ty „lepší“ nebo upravováno jejich pořadí. Nešlo o to udělat film podle připraveného scénáře, ale zaznamenat vývoj myšlení performerů při nakládání s východiskem, který si sám nezvolil. Takže video by se dalo nazvat *Test*, který byl uskutečněn Katarínou Hládekovou na Jiřím Kovandovi a který se současně odehrál v úrovni ojedinělé společné práce umělců podmíněné kurátorskou výzvou. (Stejně tak *Učení* nebo *Osvojení*, což už nás přivádí ke vztahu obou autorů v rovině někdejšího pedagoga a jeho studentky.)

Mohlo by se také jmenovat *Trpělivost* podle známé karetní hry, kterou hraje jediný hráč sám se sebou a která má nekonečné množství variant. Předmětem zaujetí diváka pak může být stejně tak očekávatelnost jako i překvapivost jeho postupů. Nota bene, když se hraje s kartami řekněme povědomé kulturně historické povahy.

Verzia B:

Titul výstavy v sobě spojuje několik významových rovin. Předně se vztahuje k formálnímu provedení: na přítomném videu sledujeme, jak se původní celistvý obraz člení do fragmentů, které jsou znovu sestavovány do nových konstelací. Katarína Hládeková je autorkou výchozího obrazu a Jiří Kovanda je tím, kdo jej nově skládá, reedituje. Tato „dělba práce“

respektuje obecné autorské rysy Hládekové i Kovandy – její orientaci ke konstruování prostoru, k modelu a k mediálním transferům a jeho konceptuální postupy a performance. Výchozí obraz má ovšem mnohověrstevnaté citační pozadí. Jedná se o fotografii modelu vytvořeného Katarínou Hládekovou podle svého času slavného obrazu *The Ruins of Holyrood Chapel* (1824), který podle vlastní diorámy namaloval Louis Daguerre. (Ano, jedná se o onoho slavného vynálezce fotografického procesu, který se věnoval i sestrojování diorám, jež měly divákům co nejrealističtěji přiblížit zobrazenou scénérii.) Mezi Daguerrovou diorámou a citačním videem instalovaným na výstavě tak figuruje soustava mediálních převodů, které tvoří hyperrealitu par excellence. A příznačné je, že není známo, že by sám Daguerre ruiny Holyroodského chrámu osobně navštívil. Tím se ovšem mediální multiplikace neuzavírají. Autorka rozřezala fotografii svého modelu ruiny do 24 políček, což je další citační položkou, tentokrát směřující k filmovému médiu; podobně jako „operující“ ruce Jiřího Kovandy připomínající ploškovou filmovou animaci kombinovanou s hranými prvky. Když se vrátíme k vysvětlení titulu výstavy: další, symboličtější rovinou je „montáž“ autorská a institucionální. U příležitosti této výstavy došlo k jedinečnému spojení dvou autorů s odlišnými tvůrčími přístupy, kteří společně jinak netvoří. Došlo tak k pokusu o montáž dvojího myšlení, dvojí autorské povahy se snahou vytvořit koherentní dílo, které ale současně nerozmlží jejich svébytnost. A konečně montáží je vlastně i situace kurátorů, kteří v těsném sousedství zkoncipovali samostatné výstavní celky, které se ovšem ve finálním diváckém vnímání musí nutně prolnout. Tak jako dva záběry, které v těsné návaznosti tvoří jediný společný význam.